ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[5] 2007

ЭНРИКЕ ВИЛА-МАТАС: “БАРТЛБИ И КОМПАНИЯ” / ПЬЕСА ДЭВИДА ХЭЙРА “ПОЦЕЛУЙ ИУДЫ” / ПОВЕСТЬ ДЖИМА ГАРРИСОНА “ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ОТКАЗАЛСЯ ОТ ИМЕНИ” / СТИХИ ДАНА ПАГИСА / РАССКАЗЫ ВЛОДЗИМЕЖА КОВАЛЕВСКОГО И СЕРГЕЯ ЦЕЙТЛИНА / АНАСТАСИЯ ЛЕСТЕР И АННА ЯМПОЛЬСКАЯ В РУБРИКЕ “ПИСЬМА ИЗ-ЗА РУБЕЖА”

Основан в 1891 году

Поздравляем
нашего постоянного автора
Анатолия Михайловича Гелескула
с получением премии *Мастер* [2007]
за его сборник *Избранные переводы* [2006]

Премия *Мастер* учреждена
Союзом *Мастера литературного перевода*
в январе 2007 г.

[5]
2007

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

3 Джим Гаррисон *Человек, который отказался от имени.* Повесть. Перевод с английского В. Голышева

45 Энрике Вила-Матас *Бартлби и компания.* Роман. Перевод с испанского Натальи Богомоловой

134 Дэвид Хэйр *Поцелуй Иуды.* Пьеса. Перевод с английского Сергея Таска

200 Влодзимеж Ковалевский *Дом Денглера.* Рассказ. Перевод с польского Ольги Катречко

217 Сергей Цейтлин *Ханья, Крит.* Рассказ. Перевод с английского Л. Оборина. Вступление Игоря Померанцева

Другая поэзия. Антология

225 Дан Пагис

225 Александр Бараш *Дан Пагис: жизнь после смерти*

229 Дан Пагис *Стихи.* Перевод с иврита Александра Бараша

Круглый стол

236 *"Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель..."*

Письма из-за рубежа

262 Анастасия Лестер *О литературных премиях 2006 года во Франции*

269 Анна Ямпольская *Русская неделя в Италии. Заболеть Россией, влюбиться в Рим...*

Среди книг

275 Наталья Ванханен *Всегда поэзия.* Юрий Гирин *Книга о конкисте*

БиблиофИЛ

283 *У книжной витрины* с Константином Мильчиным

Авторы номера

285

© "Иностранная литература", 2007

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Журнал основан в 1891 г.
До 1943 г. выходил
под названиями "Вестник
иностранной литературы",
"Литература мировой
революции",
"Интернациональная
литература". С 1955 года —
"Иностранная литература".

Главный
редактор

А. В. Михеев

Редакционная коллегия:

Н. А. Богомолова
заведующая отделом критики и публицистики

Л. Н. Васильева
заведующая отделом художественной литературы

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

А. Я. Ливергант
заместитель главного редактора

Международный
совет:

Чингиз Айтматов
Ван Мэн
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Морис Дрюон
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Ананта Мурти
Милорад Павич
Кэндзабуро Оэ
Умберто Эко

Редакция :

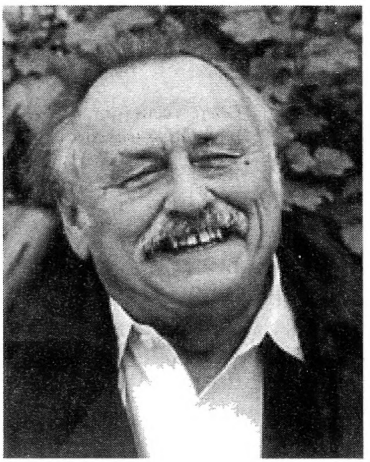
О. Г. Басинская
Т. А. Баскакова
С. М. Гандлевский
Т. Я. Казавчинская
Е. Ю. Леонова
К. Я. Старосельская
Л. Г. Харлап

Общественный
редакционный совет:

В. П. Аксенов
С. К. Апт
Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Е. А. Бунимович
П. Л. Вайль
Т. Д. Венедиктова
А. М. Гелескул
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Т. П. Григорьева
Б. В. Дубин
А. Н. Ермонский
Д. В. Затонский
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
В. Б. Иорданский
М. Л. Салганик
А. Н. Словесный
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Н. Л. Трауберг
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили
А. И. Эппель

Журнал выходит при финансовой поддержке
Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации

Джим Гаррисон



Человек, который отказался от имени

Повесть

Перевод с английского В. Голышева

Глава I

НОРДСТРОМ пристрастился танцевать в одиночку. В своем душевном здоровье он не видел ни малейшего изъяна, а ежевечерние танцы считал заменой скучной гимнастики. Последнее время он корил себя за то, что живет в покорном согласии со всеми своими заурядными представлениями о жизни. Танцы были чем-то новым, вносили в жизнь почти метафизическую остроту. В сорок три года он сохранил пусть не блестящую, но хорошую физическую форму, хотя ощущал некоторое размягчение, расплывчатость телесных контуров. Вымыв посуду после позднего обеда и притушив в комнате свет, он загружал стереопроигрыватель на час, а с недавнего времени нередко и на два; подбор музыки был эклектичный и зависел от настроения: в один и тот же вечер могли сойтись Мерл Хаггард, "Жемчужина" Джоплин, "Бич бойз", "Весна священная" Стравинского, Отис Реддинг и "Грейтфул дэд". Задача была – двигаться, выгнать пот, почувствовать, что тело стало раскованным и послушным.

Нордстром был не очень хорошим танцором, но, когда танцуешь один, кому какое дело?

С детских лет в Висконсине он отлично плавал, был приличным рыболовом и охотником на птицу, приличным баскетболистом и футболь-

© 1978, 1979 by Jim Harrison
© В. Голышев. Перевод, 2007

ным полузащитником, прилично играл в гольф и в теннис. Теперь в его сны наведывалось только плавание, все остальное отпало. Может быть, плавание — это танец в воде, думал он. Плыть под листьями кувшинок, видеть, как колышутся их стройные зеленые стебли, когда проплываешь рядом, плыть под бревнами мимо стаек ушастых окуней, плыть по тростниковым руслам мимо водяных змей и черепашек, плавать в маленьких озерах, в больших озерах, в озере Мичиган, в прудиках на ферме, в речушках, речках и гигантских реках, где тебя лениво влечет течение, плавать одному ночью, когда тебе девятнадцать и ты так одинок, что будто задыхаешься каждую минуту бодрствования, — покинув дом по причинам скорее гормональным, нежели рациональным, причинам, связанным с абстрактным видением будущего и своего неясного места в нем: нелепость ничуть не менее дикая оттого, что она так распространена.

Первое соприкосновение с танцем в его жизни произошло случайно. Второкурсником, стипендиатом в Висконсинском университете он заметил, что не может добраться от аудитории до мужского спортзала за отпущенные на это десять минут. А в 1956 году четыре семестра физкультуры были необходимым требованием. Перед тем как записаться на занятия, он обратился к тренеру по легкой атлетике, который запомнил его с осеннего семестра, когда Нордстром выиграл в своей группе и полмили, и толкание ядра, благодаря чему ненадолго выделился из неразличимой массы второкурсников. Тренер предложил ему бегать между лекциями, но это было вряд ли осуществимо, поскольку снег с дорожек в кампусе не убирали. Мускулистая женщина средних лет, сидевшая рядом с тренером за столиком с регистрационным журналом, посоветовала ему записаться на современные танцы — занятия эти проводились в женском спортзале, недалеко от аудиторного корпуса. Нордстром записался и пошел прочь, рисуя в воображении, как он мастерски танцует вальс, фокстрот, самбу и румбу. Специализируясь по экономике и тридцать часов в неделю работая в библиотеке статистики, он был лишен общения со сверстницами и думал, что благодаря вынужденным танцам откроются некие романтические перспективы.

Его ожидало потрясение, близкое к параличу: в классе учили действительно современному танцу à la Марта Грэм. Он оказался единственным мужчиной среди тридцати молодых женщин в трико, и в ушах у него звенело от смущения, а во рту стояла сушь. С детства он был приучен доводить начатое до конца — это и нежелание признать свою глупость удержали его в классе. Но паралич не проходил, и, если не считать предварительной легкой разминки, он совсем не мог двигаться. Он боялся, что девушки, типичный продукт Среднего Запада, в большинстве коренастые и с плохими фигурами, считают его "педиком" — это было самое ходовое слово в общежитии. Через несколько недель у него достало ума переместиться в заднем ряду так, чтобы стоять позади самой симпатичной девушки в классе. Ее звали Лора, и Нордстром часто видел ее в библиотеке с другом, худым и высоким, баскетбольной знаменитостью. Грация Лоры повергала его в транс вожделения, отчего все происходящее в классе казалось сном. Она поддевала исключительно тугие трусики, чтобы замаскировать неизбежную прихотливость поз — в особенности выпуклость напрягшихся высоких ягодиц, когда она становилась на колени и стелилась над землей, как самая прекрасная собака, в каком-нибудь метре от его носа. Он всего раз заговорил с ней — сказал ей после

занятий, что не надо кусать кулак. Она только посмотрела на него рассеянно и ушла.

Второй семестр перетек в теплую весну, и занятия стали еще мучительнее: девушки сняли рейтузы. На взгляд Нордстрома, ноги Лоры были несравненно прекраснее тех, что он видел в журналах на рекламах купальников. Он бесился от мысли, что у баскетболиста с ней могло быть "всё", как говорили в то время. Она никогда не оборачивалась, чтобы встретить взгляд, прожигавший ее с тыла. А Нордстром жалким образом прогуливал занятия, что означало еще один семестр физподготовки. В жаркий майский день финального экзамена — а это был пятиминутный сольный танец собственного сочинения — Нордстром крепко приложился к бутылке шнапса, которую ему подарил в пасхальные каникулы отец для успокоения нервов. Всю ночь он готовился к экзамену по экономике с помощью бело-зеленой капсулы декседрина с продленным действием. Экзамен он сдал удачно, по его ощущению, и теперь оставался только танец, после чего можно будет оттащить чемодан на автобусную станцию и уехать из Мэдисона к себе, на север Висконсина, в Райнлендер, на все лето. Подходя к спортзалу, он чувствовал себя как мокрые увядающие кисти сирени, что росла у дорожки вдоль реки. Сирень напоминала ему о запахе в зале, и шнапс позванивал в мозгу, казалось, таком же потном, как тело. Он удивлялся, почему в воображении может танцевать, а тело остается деревянным, почти окоченелым от стыда за непреодолимое отсутствие грации.

В зале оставалось всего четыре девушки, которым еще предстояло показать сольный танец. Лора ждала своей очереди, прислонившись к простенку возле окна, откуда протянулся в зал длинный сноп солнечного света. Нордстром стал у соседнего окна и поглядывал на нее украдкой, но когда она остановила на нем взгляд, отвернулся. Он стал смотреть, как топает и извивается под музыку "Модерн джаз квартета" пухлая девушка, идиотски улыбаясь от напряжения. Преподавательница подошла к нему с улыбкой и сказала, чтобы он внимательно понаблюдал за следующим выступлением — она хочет, чтобы его танец был откликом на него. Он с трудом сглотнул и кивнул, а Лора поставила пластинку Дебюсси и начала танцевать с непереносимой грацией. У Нордстрома в солнечном сплетении образовался ком, поднялся к горлу, а затем возникла неизбежная эрекция; он залез в карман и больно ее сжал, чтобы уничтожить. К тому времени, когда Лора закончила, он был уже лунатиком с дрожащими ватными ногами.

Он почти не заметил, как преподавательница завязала ему глаза. Лора медленно поднялась с пола, где перед тем расслабленно лежала ничком, изображая смерть, во влажном трико, затянувшемся между ягодицами и лоснящемся от пота. Тут Нордстрому завязали глаза, и преподавательница сказала, что это снимет напряжение. Сквозь пыхтение он услышал "Чудесный мандарин" Бартока и неистово заплясал под неистовую музыку.

Двадцать три года спустя, в большой квартире в Бруклайне, Массачусетс, это событие все еще представлялось ему самым выдающимся в его жизни. Преподавательница сняла повязку, рассмеялась и поцеловала его в лоб. Он увидел Лору, стоящую у двери, — через секунду она вышла. Нордстром спрятал лицо в полотенце, легко вернувшись в состояние природной застенчивости. Он напился со знакомыми в общежитии, пропустил свой

автобус и еле-еле проснулся, чтобы успеть к нему на следующий день. Все лето он был задумчив; работал в маленькой компании отца, строившей коттеджи для городских, которые приезжали на лето в северный Висконсин. Родители его были бережливые скандинавы, и с двенадцатилетнего возраста Нордстром работал каждое лето, копя на колледж, как он думал, а на самом деле просто "копя" — по обыкновению суровых и полжизни погребенных в снегу лютеран-северян. Пока другие играли в бейсбол, он учился плотничать, замешивать раствор и, наконец, класть кирпичи и блоки. А в это лето вызывался на самые тяжелые работы: рыл колодцы, клал фундаменты, сгружал бетонные блоки и раствор, таскал по трапам кровельные листы. Он пытался извести свою страсть к девушке физическим трудом, но втайне мечтал о драке, о том, чтобы отлупить ее баскетболиста. Он был смущен, когда прислали его оценки, и "отлично" по современному танцу позабавило отца: "Плясуном станешь".

Если сократить наш рассказ, то прошел почти год, прежде чем Нордстром снова столкнулся с Лорой. По правде говоря, ему не хватало находчивости. Он подолгу глядел на ее фамилию и номер телефона в университетском справочнике, вздыхал и время от времени встречался с девицей из своего города, в пользу которой говорила по крайней мере модная доступность. Но она была из тех, кто танцует на стадионе в группе поддержки, и, трудясь над ней, Нордстром рассматривал этот акт любви как всего лишь терпимую форму мастурбации. Мысли его были не с ней. Однажды он увидел Лору на баскетбольном матче, с другой стороны зала, и вынужден был уйти — так ухнуло вниз его сердце. Потом, в середине мая, в таверне, где любили собираться члены мужского и женского студенческих клубов, зайдя туда как-то в пятницу только для того, чтобы спрятаться от дождя, он остановился у стойки и вдруг почувствовал у себя в ухе мокрый палец.

— Ты ни разу мне не позвонил. Я думала, ты позвонишь, — сказала Лора.

Он был ошарашен, и они какое-то время пили в компании двух ее одноклубниц — Нордстром очень быстро, чтобы преодолеть застенчивость, а потом еще быстрее, когда к ним присоединились несколько спортсменов. Спортсмены занялись армрестлингом — проигравший покупал пиво, — и, к их удивлению, Нордстром, с детства знавший этот спорт и труд, который способствует успехам в нем, победил всех. Потом спортсмены ставили на Нордстрома против всех новопришедших, пока у него не получилась ничья с футболистом из поляков, полукрайним; Лора встала и сказала, что ей надо домой, переодеться к свиданию. Ошеломленный Нордстром проводил ее до двери. Она обняла его одной рукой и сказала, что выходные у нее заняты, кроме второй половины дня в воскресенье, и пусть он в три зайдет.

Спустя много лет Нордстром раздумывал о роли случая в человеческой любви — как задумываются об этом все мыслящие смертные. Что, если бы в ту пятницу не было дождя? Какая сомнительная и тревожная идея: он женился на Лоре потому, что однажды майским днем, в пятницу, в Мэдисоне, штат Висконсин, шел дождь. Через ряд конкретных шагов дождь привел к воскресному дню, который начался с летнего дождика и поездки на ее машине за город с двумя литрами красного вина "Крибари". Потом дождик ослаб, стало тепло и влажно, и они прошли через лесок на поле зеленой озимой пшеницы, достававшей до колена.

На дальнем краю поля он постелил по ее требованию свой плащ. Они сидели и пили вино. На ней были мокасины без чулок, коричневая поплиновая юбка и белая блузка без рукавов. Они сидели, она смеялась и болтала, и он впервые в жизни чувствовал себя совершенно счастливым. Ноги у нее были загорелые, потому что весенние каникулы она провела во Флориде. Она смотрела вверх на полевого луня. Он смотрел вниз на ее ноги — она отклонилась назад, глядя на луня, расчерчивавшего небо на четверти, и юбка у нее слегка задралась. Он оцепенел, ему хотелось лежать здесь, пока зеленая пшеница не прорастет сквозь него.

— Ты смотришь вдоль моих ног, — сказала она.

— Нет, не смотрел.

— Если скажешь честно, то можешь их поцеловать.

— Я смотрел.

Он целовал ей ноги, пока на них обоих не осталось никакой одежды. И лунь, усевшийся на дерево в перелеске, мог видеть неровный круг примятой зеленой пшеницы и, пока снова не пошел дождь, два сплетенных тела. Мужчина попытался укрыть девушку плащом, но она встала, потанцевала и выпила еще вина.

Таких простых занятий хватает влюбленным надолго. Мало кто отвернется от самого лучшего, что ему досталось. Она уехала на лето в Калифорнию, а осенью он привез ее обратно к началу последнего учебного года после сотни писем туда и оттуда. Он расцвел, наверное, как больше никогда в жизни, и через неделю после выпуска они поженились — к легкому отвращению ее амбициозных родителей и к удовольствию его собственных. Переехали в Калифорнию; она работала в маленькой компании, снимавшей документальные фильмы для корпораций, а он — в большой нефтяной компании. Жили в двухэтажной квартире в Уэствуде; через год Лора родила дочь, а еще через год вернулась на работу. Брак их продлился восемнадцать лет, и в основании его была сексуальная тайна. Слово "тайна" все еще уместно, несмотря на безжалостное его опошление в средствах массовой информации, настолько всеохватывающее, что оно, наверное, отражает нашу потребность истребить последнее украшение жизни. (По дороге из Калифорнии перед последним курсом они занимались этим в машине средь бела дня; стоя в уборных заправочных станций — ради новизны; по-собачьи в придорожных вечнозеленых зарослях, где сосновые иголки кололи ладони и колени; на столе для пикников в Северной Дакоте; на полу в мотелях; в спальном мешке, в холодном тумане под Брейнердом в Миннесоте; на киносеансе ("К востоку от рая") в Ла-Кроссе, Висконсин:

Ты хотел бы переспать с Джули Харрис?

Не знаю. Никогда об этом не думал.

А ты хотела бы с Джеймсом Дином?

Конечно. Глупый вопрос.

Но он умер.)

Брак много лет был несчастным, а закончился довольно дружелюбно. Он подозревал, что у нее есть любовник, и любовник оказался другом семьи, Мартином Голдом. Оба они, и Нордстром, и Лора, преуспевали, но порознь. Она, продюсер, постоянно была в разъездах, а он зарабатывал большие деньги в нефтяной компании. Единственной точкой пересечения была дочь Соня, болезненный ребенок, но летом, когда ей бы-

ло двенадцать, вдруг за день поздоровевшей и исполнившейся жизненных сил. Это лишило их единственной общей заботы, и они окончательно погрузились в свои рабочие дела. Лора заняла более важное место в компании, которая постепенно вышла на телевизионный рынок и стала снимать телефильмы — чаще всего на натуре. Нордстрома снедала зависть к ее праздничной профессии, так непохожей на кабинетную холодность собственных занятий. Бизнесмены по большей части такие же жалкие бедняги, как все остальные, а Нордстром обладал особенной редкой силой дисциплинированного, умного, красивого, ужасно основательного человека, который никогда не болтает зря и всякое дело доводит до конца без лишнего шума, чем завоевал уважение тестя, когда тот увидел плоды труда — прекрасный дом в Беверли-Глене.

В этом стазе они могли просуществовать сколько угодно, но однажды вечером, за ужином, дочь с устрашающей страстностью шестнадцатилетней сказала им, что оба они сухари. Лора только посмеялась, а Нордстром был глубоко уязвлен: так тяжело трудиться шестнадцать лет, чтобы собственная дочь назвала тебя сухарем. Впрочем, ему хватило ума подумать, что он и вправду отчасти сухарь, и в фирме у него репутация человека, начисто лишенного сантиментов. Что нисколько не беспокоило его до этой минуты.

Вечером после неприятного откровения Нордстром отступил от своего твердого правила в отношении питья — два виски с водой после работы и немного вина за ужином. Он хорошенько приложился к бренди и попробовал завести более доверительный разговор с Соней. Она была внимательна, но позже ему пришло в голову, что это просто вежливость. Он до такой степени был, что называется, "образцовым отцом", что по-настоящему не понимал дочь, и она, как всякий ребенок, вела с ним такую же формальную, хотя и шаловливую игру. После разговора он спохватился, что выкурил за это время полдюжины сигарет, и пообещал дочери после окончания колледжа "БМВ", если она не будет курить.

Потом он поговорил с Лорой о том, что неплохо бы ему найти менее обременительную работу или хотя бы какую-нибудь другую. Но она была поглощена своим — собиралась в дорогу, ждала шофера. Ей предстояло лететь ночным рейсом в Нью-Йорк, на два дня, по делам. Они разговаривали, стоя на кухне, и он спросил, не против ли она сейчас побыстрому. Она сказала — нет, на ней все изомнется, и предложила оральный вариант. Он сел в нише, где завтракали, но вариант получился, так сказать, полуоральный, потому что в дверь позвонил шофер. Лора поцеловала его в лоб и ушла, бросив дело на половине, но Нордстром не возражал: хороший любовник, он предпочитал процесс завершению. Теперь он почувствовал себя совершенно одиноким, и в душу ему вползла паника, которая останется там на годы. Он подумал: "Что, если всю свою жизнь я занимался неправильным делом?" Он всю ночь просидел в кабинете, размышляя об этом. На рассвете пришел к выводу, что хочет сбежать не от мира, а в мир: ничего особенно нежелательного или отталкивающего в его жизни не было, только не хватало широты и интенсивности; он боялся проспать себя до смерти — к примеру, как скромный луговой ручей, что сонно стекает в большую реку сразу за узким перелеском.

Самое досадное в жизни человека, пожелавшего перемен, — невероятность перемены. Если душевное здоровье его не вполне надежно, он

может впасть в неистовство, а то и обезуметь. Нордстром сознавал, что суть бизнеса — дешево купить и дорого продать. Задолго до начального курса экономики в университете он постиг простую благодать капитализма: его отец строил три дачки за пять тысяч и продавал за восемь; через сколько-то лет дачки строились за пятнадцать, а продавались за двадцать две, но, несмотря на изменение цены с годами из-за подорожания материалов и труда — и из-за инфляции, — доход, что неудивительно, остался прежним. Его отец был лишен алчности и, несмотря на уговоры сына, не хотел расширять дело — строить, например, десять домиков в год. В нефтяном бизнесе дело обстояло чуть сложнее — там больший навар образуется, когда перехитришь регулирующие и налоговые органы и надуешь арабов (его позабавило, когда эта ситуация сменилась на обратную). В принципе это была джентльменская игра с инфраструктурой.

Но все это умерло за бессонную ночь в кабинете, как ни медленно действовал яд перемен, которые хотел внести в свою жизнь Нордстром. Между тридцатью семью и сорока годами он усердно ходил на спектакли и вечеринки с показом фильмов и испытывал странную зависть, наблюдая, как запросто общаются друг с другом люди шоу-бизнеса, хотя жажда профита там такая же, как в нефтяном бизнесе. Здесь по крайней мере было ощущение игры, а Нордстром забыл, как играют, — да, по правде, никогда и не умел. Тогда он купил яхту, но оказалось, что из Ньюпорт-Бича плавать особенно некуда. Он возбужденно играл в теннис с дочерью, построил за домом дорогой корт, но Соня сломала лодыжку в Солнечной долине, и больше они в теннис не играли. Он попробовал кататься на лыжах в Аспене; занялся стрельбой по тарелочкам; с нефтяными приятелями охотился на перепелов на острове недалеко от Корпус-Кристи, и его чуть не укусила гремучая змея. Случай со змеей настолько всколыхнул его, что он еще несколько месяцев ощущал нервную дрожь; он протянул руку под мескитовый куст, чтобы достать мертвого перепела, услышал странный звук, но отреагировал медленно, потому что никогда не слышал его раньше; голова с раскрытой пастью ринулась вперед, задев манжету его рубашки. Он сменил прическу. Купил себе серебряное кольцо на мысе Сан-Лукас, где ловил марлиней. Купил камеру. Стал читать биографии и прочел несколько романов. Однажды дурацким вечером, когда Лоры не было, дочь скрутила ему косяк; он смеялся до колик, потом напрягся и слегка испугался. Он переспал с секретаршей, и ему стало грустно. Купил спортивный автомобиль, который водили только жена и дочь. Купил дорогую картину с красивой девушкой, моющей ноги. Когда сменил напряженную работу в нефтяной компании на более простую — вице-президента в оптовой книготорговой фирме, — занялся кулинарией. Научился готовить китайские, французские, итальянские и мексиканские блюда. Взял напрокат фургон, поехал на север в виноградный район около Сан-Франциско, попробовал вина многих виноградников и вернулся с полным фургоном. В Сан-Франциско посетил по рекомендации дорогой экзотический публичный дом, дабы реализовать фантазию: с двумя женщинами в постели одновременно. За триста долларов так и не достиг эрекции — первый в его жизни случай безуспешной любви. Всю обратную дорогу до Лос-Анджелеса пребывал в мрачном раздумье. Размышлял о своем члене, о молодом киношнике, друге Лоры, которого он субсидировал в провальном проекте. Дело было не столько

в деньгах (потерянное спишут с налогов), сколько в подозрении, что Лора могла переспать с молодым человеком на надувном матрасе в кустах возле джакузи на заднем дворе. Он мрачно размышлял о своем равнодушии к деньгам, поскольку благодаря его сообразительности и смерти отца Лоры беспокоиться вообще уже было не о чем. Он размышлял об отъезде дочери в колледж Сары Лоуренс три месяца назад. Вдруг он страшно затосковал о зелени, холодных озерах, грозах и метелях своего детства. Он размышлял о том, спала или нет его жена с африканцем месяц назад во время съемок в Кении. Была ли она когда-нибудь в постели с двумя мужчинами — наподобие его неудачной попытки? Нордстром пришел в ужас, когда от этой мысли у него в брюках поднялся член. Пора было расставлять все по местам.

В тот вечер после обеда, за которым они выпили слишком много вина, Лора исполнила пародийный танец под ту же песню Дебюсси, что девятнадцать лет назад в спортзале. Он наблюдал за ней, похолодев от ужаса, — он понимал, что брак их закончился, и она это понимала и бессознательно превратила свой танец в лебединую песнь. Тело ее мало изменилось, но грацию подпортил почти неуловимый налет вульгарности. Он ушел в ванную и плакал, впервые за двадцать семь лет — с тех пор, как его любимая собака укусила помощника шерифа, занятого подледной ловлей на озере, и была отправлена в снежную вечность шестью выстрелами из служебного револьвера. Он вытер глаза полотенцем, которое пахло телом Лоры, вернулся в спальню, и там они сошлись почти с такой же страстью, как тогда в зеленом поле озимой пшеницы, только сплетала их и заставляла повторять каждый сексуальный жест их совместной жизни страшная энергия безвозвратной утраты.

Эта ночь была последняя красивая ночь их брака. Документы на развод были поданы через три месяца (в тот же день, когда их дочь утром уехала в колледж). У Лоры было больше денег, чем у него, хотя не намного больше, и, ярая феминистка, прекрасно умевшая о себе позаботиться, она ничего от него не хотела. Из корыстных соображений он настоял на том, что сам будет платить за колледж (боялся потерять контакт с дочерью), а выручку от продажи дома они согласились разделить пополам. Произведены были некоторые необходимые пытки для того, чтобы гарантировать необратимость развода. Нордстром был простодушной мишенью эмоциональных обстрелов, сопутствующих разрыву, разрубанию всяческих уз и нитей, которые связывают возлюбленных. Ему было сказано, что он эгоист, холодный, расчетливый, опьяненный успехами в бизнесе, игрушками, которыми с недавних пор стал украшать свою жизнь. Многими летними вечерами, в винных парах, он выслушивал рассуждения о его провинциальном инфантилизме, о его самодовольном невежестве во всем, что касается реального мира, о его невосприимчивости к искусству. Иногда жар злобы умерялся смехом или ее готовностью признать, что по сравнению с другими их брак был не так уж плох. Когда она отдалилась от него, потенция его, к сожалению, угасла. Он искал обиды, даже воображаемые, чтобы предъявить ей, но ничего существенного не нашел. Он любил ее и относился совершенно некритически к ее во многом неряшливой натуре. Гнев почувствовал, только когда она рассказала ему о своих любовниках: не потому, что он плохой мужчина, а потому, что жизнь в ее представлении до обидности коротка, чтобы знать только одного мужчину. Гнев рогоносца вспыхивал в нем, но дух его был слишком

утомлен печалью и не мог себя выразить. Он выдумал несколько измен, но чувствовал, что она ему не поверила и просто снисходила к его выдумкам. Цивилизованные отношения между ними сохранились благодаря дочери: она любила их обоих, как всякий ребенок, но засомневалась в их психическом здоровье, когда они объявили, что намерены — пока только для пробы — пожить отдельно. Она понимала отца — он мог быть очень милым, но при этом был невежественным интровертом, напрочь лишенным непосредственности и легкости. О любовниках матери она знала с четырнадцати лет и, будучи женщиной, то есть реалистом в вопросах пола, большого смущения от этого не испытывала.

Итак, почти двадцатилетний период жизни Нордстрома закончился. После Рождества, разобравшись с делами, которые считал недоделанными, он переехал в Бостон, где заранее организовал себе вице-президентство в другой книготорговой компании. Он смертельно устал от себя и переехал на самом деле только для того, чтобы находиться в осторожной близости к дочери, учившейся в трехстах километрах южнее. Один раз она даже прожила у него два месяца — когда приехала на летнюю школу в Гарварде. После этого долгого визита Нордстром и начал танцевать в одиночку. Предыдущие два лета Соня провела в Европе, а теперь у нее в Гарварде был молодой человек. Оба увлекались историей искусств и современной музыкой — предметами, на взгляд Нордстрома, приятно бесполезными. Молодой человек был еврей, и это его тоже слегка огорчало, покуда он не провел в размышлениях об этом унылый вечер, так и не придя ни к какому выводу. Лора вышла замуж за еврея; кажется, была вполне счастлива, и, наверное, не стоило удивляться, что ее дочь тоже подобрала себе еврея. В Бруклайне было полно евреев, и, хотя Нордстром близко ни одного не знал, в целом, на расстоянии, они ему скорее нравились. Он не знал, что в кулинарии, где он завтракал, его воспринимают как несколько комичную фигуру. Однажды утром он заметил хозяину, что на упаковке его тайваньского чая "улонг" написано: "Этот редкий черный листовой чай с острова Формоза обладает изысканным ароматом зрелых персиков", а он никаких персиков в нем не чует. До хозяина этот лаконичный юмор в духе Среднего Запада не дошел: он понюхал чай и сказал: "Так что теперь прикажете делать?" А через несколько недель, когда повар в кафе кулинарии не вышел на работу, Нордстром позвонил к себе и сказал секретарше, что задержится. В белом фартуке, из-под которого выглядывала дорогая рубашка и черный узел виндзорского галстука, вид он имел слегка нелепый. Все два часа утреннего наплыва он стряпал простые завтраки: яичницу с луком и лососиной, поджаренные бублики со сливочным сыром, разнообразные омлеты, картошку фри. Когда посетители схлынули и Нордстром снял фартук, хозяин подумал вслух, чем его отблагодарить за работу; Нордстром весело сказал: "Поставьте что-нибудь за меня на лошадь", — он видел, как тот изучал "Рейсинг форм". Позже, когда зашел в кулинарию с дочерью, хозяин поздравил его с тем, что он "отхватил завидную бабенку". У Нордстрома недостало духу признаться, что это его дочь.

Не желал он признаться и в том, что одинок. Если бы возникла такая мысль — а она не возникла, — он убеждал бы себя, что бóльшую часть времени проводит в одиночестве ради того, чтобы спокойно все обдумать. На работе он был четок и холодно-деятелен, отношения с коллегами сохранял чисто деловые. За три года в Бостоне он быстро восста-

новил свою репутацию безжалостного функционера, уволив десять процентов из двухсот человек персонала фирмы и увеличив производительность и объем продаж на двадцать процентов с лишним. Ворчали в низах ирландцы-служащие, работники-итальянцы — но никогда в присутствии Нордстрома. Просто от него исходила сила, пусть и ни на что не направленная. Если бы он вошел в бар и сказал: "Идет дождь", все пьющие прислушались бы и кивнули, даже видя за окном яркое солнце. Но одиночество его лучше всего, пожалуй, отразилось в приготовлениях к летнему приезду дочери. Телодвижения вовсе не были сознательными, а скорее как у животного, которое готовится к зиме или к весне, не понимая, к чему именно. Он велел перекрасить главную спальню в светло-голубой цвет, велел поставить полки с книгами по искусству, пошел покупать стереопроигрыватель и в результате купил два комбинированных, с магнитофонами. Скромность Сониного существования в университете всегда угнетала Нордстрома, напоминая о его невеселом студенчестве. Когда он впервые встретился с ее молодым человеком в Нью-Йорке, оба были в джинсах, и даже не особенно чистых, так что он отказался от забронированного столика в "Ла каравелле" и обедать отправились в Гринич-Виллидж. Он сказал себе, что надо будет как-нибудь зайти сюда еще — ему приглянулась одна официантка.

В начале лета 1977 года Нордстром хотел, чтобы секс ушел из его жизни. За три года, минувших после развода, Нордстром несколько раз встречался с женщинами, и оказалось, что он совершенно не способен переключиться. Желание надолго ушло, и это принесло облегчение, но в последнее время оно опять стало проявляться в самые неожиданные моменты: фотография в журнале, иногда в кино (сестра в "Кукушкином гнезде" — Луиза Флетчер — вызвала у него короткую эрекцию), полная официантка в кулинарии и — самое предосудительное, на его взгляд, — девушка в окне напротив. Она поселилась недавно и имела привычку смотреть телевизор в темноте, полагая себя невидимой. Однако голубой свет на ее теле придавал ей поразительную сексуальность; однажды вечером она опустила руку, как будто чтобы погладить себя, и Нордстром выбежал на улицу искать проститутку. В соседних барах ни одной не оказалось, и кончилось дело общенациональным транквилизатором — бейсболом: стал смотреть по телевизору игру "Ред сокс" с детройтскими "тиграми". Но размышлял о своих сексуальных неудачах, об ощущении омертвелости в теле, когда он смотрел, как исчезает будущее, отваливается целыми ночными блоками, полными странных снов, снов, воспроизводящих ненасытность его брака так ярко, что, проснувшись утром, изнуренный, он почти ожидал увидеть Лору рядом. Он много читал по этому вопросу, но чтение походило на попытку перевода с иностранного языка после года изучения: восемнадцать лет у него были отличные половые способности, а потом исчезли. Книги такого затухания не объясняли, словно это была порча, явление, недоступное для науки. Нордстром не понимал, что жаждет влюбиться. Помешавшись на порядке, он завел дневник, и простой процесс записи сильно его успокаивал.

Май 77. Сегодня продал акции, чтобы покрыть арендную плату за дом, снятый на август на берегу в Марблхеде. Дорого, но подумал, что у меня это последняя возможность пожить какое-то время с Соней. Когда декоратор и маляры закончили комнату, заметил, что сделал ее похожей на тот огромный номер в

"Лотти" на Рю де Кастильоне, где мы жили в 1967 году, когда ей было одиннадцать. Сид из кулинарии пригласил меня сегодня вечером на игру "Ред сокс" с "Тайгерс", а потом на мальчишник по случаю 50-летия его брата, на берегу в Ревире. Сказал, там будет в дополнение к фильмам и еде много "девочек, бабцов и лохматок". Когда Сид оденется в парадное, он выглядит совсем как Коджак[1] в телевизоре, вплоть до слегка вульгарного покроя. Удивляюсь, почему отказался. Мог бы выпустить пар, хотя вряд ли. Двадцать лет я изучал газеты, а теперь не могу их читать. Почему? Потому что в них больше не отражается тот мир, который я воспринимаю. И буду жить соответственно тому, как я его вижу, даже если вижу неправильно. А если правы они, тогда он неинтересен. Разнимал двух складских, подравшихся из-за симпатичной секретарши. Наблюдала вся экспедиция, а девушка плакала довольно театрально. Оба парня с хорошим ударом, но одного взял старинным захватом за кисть. Все думали, что их уволят, но у меня не хватило духу. В школе я считал, что это красиво — драться за девушку, и во мне всколыхнулись те давние инстинкты. Может быть, впадаю в детство. Весь остаток дня сотрудники возбужденно обсуждали драку. Кто-то сказал, что ребята "заторчали от мочалки" — дурацкое выражение, оно ходило в общежитии: там ведут всякие грязные разговоры, а с девушками начинают говорить цитатами из популярных песен и превращаются в слабоумных. Девица, из-за которой дрались, заметила, что смотрю на нее, облизала губы и улыбнулась. Тощая поблядушка. Выпытал в "Лок-Обере" рецепт заливного омара, чтобы в воскресенье угостить Соню, — и спаржей под уксусным соусом, и копчеными грудками, которые она любит. Знаю, что приедет в субботу, но вечер должна провести со своим молодым человеком. При случае надо намекнуть ей, что он вполне может пожить у нас — иначе буду мало ее видеть. Ей двадцать лет. Принято спрашивать, куда утекли годы, но я отлично знаю куда, а слезливая сентиментальность никому еще добра не принесла. Папа написал, что из-за сердца и холестерина вынужден отказаться от селедки, жареной свинины, бекона и яичницы и любимых сэндвичей с жареной свининой и луком. Огорчительно. По четвергам мы с ним спускались в подвал, чистили соленую селедку и клали в маринад для субботнего ужина. Мама не любила лазить в бочку. Увидела в погребе змею и закричала. Он еще может есть lukefist[2]. Некоторые мужчины постарше всегда рассказывают за работой кретинские анекдоты, в которых, наверное, видят какой-то смысл. Прочел роман Кнута Гамсуна — проверить, что могут норвежцы (не много). Книга меня расстроила и напомнила о некоторых снах с Лорой: однажды она вернулась с киновечеринки, откуда я ушел рано, вернулась сильно под кокаином и захотела со мной в постель, и я долго с ней занимался; однажды перед зеркалом, но во сне человек в зеркале был не я. Последнее время мысли немного скачут. Например, прочел в Британской энциклопедии про землю, огонь, воду и воздух. И о радио — совсем забыл принцип его работы. Еще беспокоит следующее: зачем я продолжаю работать? Жена от меня ушла, да и никогда в моих заработках не нуждалась, дочь уходит, родители обеспечены. Я больше не мучаюсь оттого, что рухнула моя жизнь, но понятия не имею, что будет дальше. Может быть, ничего. Мать всегда заканчивала свои письма словами: "ты в моих молитвах", но я никогда особенно не полагался на религию и считаю, что молитва — это попытка выговорить для себя особые условия.

1. Герой телесериала (1973—1978) о работе нью-йоркской полиции. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Lukefist — искаженное lutefisk, норвежское блюдо: вяленая треска или пикша, вымоченная в щелочи.

Глава II

Лето с дочерью прошло великолепно — и радостно, и с привкусом горечи, так что он даже подумал: не к смерти ли это? Он дышал глубже и часто смеялся ни с того ни с сего. Он думал, что умирать надо, когда дела идут особенно хорошо, а не плохо — тогда на смертном одре на тебя не навалится скопившийся ужас, к тому же беспочвенный, считал Нордстром. Он представлялся себе человеком без суеверий и воображения — хотя в основном из-за того, что таким его видели другие. Главным и самым убедительным его обвинителем была Лора. В долгий и дорогой период, когда Лора ежедневно посещала психиатра, Нордстром однажды спросил ее, о чем ей удается так долго и много говорить, и добавил, что плетет там, наверное, всякие небылицы. Это вызвало изрядный гнев, и Нордстрому было сказано, что у него не может быть серьезных душевных проблем, поскольку отсутствует воображение. Он был уязвлен, зато через несколько лет получил большое удовольствие, когда психиатра Лоры арестовали за то, что он публично онанировал на Родео-драйв. Но потом психиатр провел год в Колорадо, "поправляя мозги", и вернулся к своим занятиям с прежней клиентурой, включая Лору, — дальше эксгумировать их огорчения.

По существу, у него были трудности с тем, что модно называть "коммуникацией". Нордстром был человек глубоко частный, закрытый, и выразить свое мнение по некоторым вопросам ему не представлялось возможным. На седьмой день рождения ему подарили двенадцатитомную энциклопедию, составленную Оливией Бопре Миллер, которая уверяла молодых читателей, что "мир так полон многих вещей, что все мы, я уверена, должны быть счастливы, как короли". На сорок третьем году жизни его было трудно убедить, что скандинавская девочка не ездила верхом на белом медведе, что Один не существовал где-то в дождливой северной тайге, одетый в оленьи шкуры, не грелся у громадного костра из костного мозга людей и над туманным озером не разносились крики умирающих. Мерлин действительно жил, и Артур тоже; в Японии двенадцатого века был безумец, который рисовал горы и реки, окуная свои волосы в тушь и хлеща ими по бумаге. Иногда он рисовал живыми курами. Почему бы некоторым призракам не жить на дне озер и не кричать голосами гагар? Десятилетний Нордстром подстрелил ворону, и Генри, индеец оджибуэй, работавший, когда не был пьян, плотником у его отца, сказал Нордстрому, что любой дурак "знает, что ворона — это не ворона", а потом не разговаривал с ним несколько месяцев. К осени Генри умиротворился и на Рождество подарил Нордстрому маленькую сосновую лодку. А в конце весны Нордстром нашел в лесу вороненка, выпавшего из гнезда, и выкормил его дождевыми червями. Вороненок научился летать, и Нордстром оставлял окно в своей спальне открытым, чтобы он мог залететь в гости, когда захочется. Спросил у отца, мальчик или девочка вороненок; отец сказал, что вороне это все равно, так же как собаке. Нордстром размышлял над этой тайной. Зато удивил и обрадовал Генри, когда появился на стройке с шумной вороной на плече. Летними утрами, когда Нордстром греб на своей лодочке, ворона сидела на задней банке и каркала на своих любопытных родичей, круживших в отдалении, а иногда присоединялась к ним. Нордстром, что характерно, звал свою ворону Вороной. Поздней осенью пти-

ца исчезла и три весны подряд возвращалась. Потом не вернулась; Нордстром вырыл могилку и помешкал перед тем, как засыпать пустую ямку землей. Он всегда помнил, как разволновалась ворона, когда у них на глазах водяная змея проглотила маленькую лягушку. Два дня потом он воображал, как его тело превращается в жидкость у змеи в брюхе.

Но, возможно, именно этому, по большей части тайному, воображению Нордстром был обязан своей выдержкой, а следовательно, и успехами в бизнесе, лишь недавно потерявшими для него смысл. Бизнесменов, которые так ловко выдают подтирочную бумагу за предмет первой необходимости, вряд ли можно считать людьми скудоумными или лишенными воображения, думал он. Лора выросла в Эванстоне, пригороде Чикаго, всего в пятистах километрах к югу от Райнлендера, но в плане юмора и воображения это была совсем другая страна. Нордстром мог смеяться над кошкой, спящей на трамплине над бассейном. Еще ему казалось безумно смешным, что люди из шоу-бизнеса взяли моду носить индейскую ювелирку с французской джинсой; другими смешными предметами были автомобильные заторы (даже когда он сам в них сидел), гомосексуализм (от этого принято избавляться лет в четырнадцать), политика и вечерние новости, включая тот факт, что многие до сих пор не верят, что мы долетели до Луны. Очень смешны были французы — кроме их кухни, она чудесная; репертуар анекдотов у Нордстрома состоял из одного анекдота — о том, как на улице встречаются два француза. Первый француз: "Моя мать умерла сегодня утром в десять часов". Второй француз: "В десять?" Вялая реакция слушателей на этот тонкий анекдот заставила Нордстрома задуматься о непереводимости этнического юмора. Кому-то кажутся смешными утиные лапки, а для китайцев это лакомство. Летними вечерами, на рыбалке, когда их с отцом застигала гроза, они продолжали удить под дождем, потому что дождя не хотели. И смеялись над этим, так же как зимой над лунками при минус тридцати и ветре в тридцать узлов, когда после нескончаемой стужи отец говорил: "Что-то становится прохладно". Когда он застрелил своего первого оленя в тринадцать лет, самку, отец и дядья освежевали ее и пришлепнули ее кровавое влагалище ко лбу Нордстрома. Оно продержалось там несколько секунд и упало к нему на колени — он скорбно сидел на заснеженном пне. Они объяснили ему, что это кровавый обряд, а потом несколько дней смеялись над его доверчивостью.

На вкус Нордстрома, друг Сони был чересчур умненький и речистый — он мог говорить без конца, изъясняясь длинными периодами, с придаточными предложениями, с блуждающими отступлениями в историю и искусствознание. Гарвардский мальчик, он излучал самодовольство, какое Нордстром привык видеть в питомцах престижных колледжей и университетов. Еще в Лос-Анджелесе он заметил, что выпускники Йеля, Дартмута и тому подобных автоматически получают преимущество, даже если они свиньи, дураки или просто недоумки, как это часто бывает, и смотрят на остальную страну небрежно-снисходительно, словно она им навязана. Впрочем, парень был ласков с Соней, почти по-женски, и чувствовалось, что там образуется прочная связь. Нордстром поинтересовался, почему мальчик нервозен, и Соня сказала, что ее возлюбленного Нордстром поначалу немного пугал. У Нордстрома была привычка с минуту смотреть человеку в глаза, прежде чем высказаться,

и это нервировало служащих, любовниц, официантов, даже хороших знакомых и начальников.

Несмотря на взаимную настороженность, лето прошло очень хорошо, особенно август, когда у Нордстрома был отпуск и они переехали в Марблхед. Тут главным стало море, и Нордстром был несказанно рад, что догадался снять этот громадный каменный дом у воды с живой изгородью из шиповника. Днем дул порывистый теплый ветер, бухта была усеяна парусниками, а при доме был скромный бассейн и теннисный корт, несколько запущенный. Больше всего любил Нордстром пить утром кофе на веранде и созерцать воду: оставив нераспечатанными газеты, журналы и деловую корреспонденцию ради моря, смотреть на него — бурное или спокойное, все равно — с одинаковым вниманием. Еще одной прекрасной деталью был чугунный гриль, старинный, из тех времен, когда люди пировали, а не питались. Все первое утро он перетаскивал тяжеленную вещь с заднего двора, от кухонной двери, на передний двор, чтобы можно было готовить и одновременно смотреть на море. Потом на старом катерке поплыл через бухту за продуктами для обеда.

За приготовлением обеда и посетило Нордстрома странное ощущение, которое привело постепенно к решительной перемене в его жизни. Это была боль над сердцем, между грудной костью и шеей; сначала она встревожила его, он приложил ладонь к груди и посмотрел поверх живой изгороди туда, где океан терялся в сумеречной дымке. Острый запах отлива мешался с запахом мяса; Нордстром посмотрел на мясо и вздохнул: "А-а, на х... всё". Как-то почти вдруг его перестало сильно интересовать прошлое и будущее и даже собственное разбитое сердце, в котором он ощущал, возможно, первый зуд заживления. Но он этого не знал и знать не хотел. Вздох отдался в его хребте, пробежал по позвонкам к мозгу, как будто освободившемуся от шелухи, холодному и чистому. Чувство было такое сильное, что он решил не анализировать его — из страха, что оно уйдет. Он проверил термометром температуру мяса и пошел в дом вынуть салат из холодильника; он не признавал холодного салата. Потом поставил варить красный молодой картофель и в это время услышал автомобиль Сони. Открыл полуторалитровую бутылку красного калифорнийского вина "Бёрджесс", попробовал его, потом сунул палец в тарелку с подливкой — еще раз проверить смесь, которой обмазал ногу ягненка, предварительно вынув кость: оливковое масло, розмарин, растертый чеснок, дижонская горчица и немного соевого соуса. От пряной подливки засвербело в носу. Нордстром обернулся, услышав, как скребется в дверь кухни бездомный кот. Он сложил мясные обрезки в миску и вынес на заднюю веранду — потрепанному старому бродяге с рваными ушами, засевшему под дикой яблоней. Во дворе пахло ее розовыми цветами; порыв морского ветра стряхнул несколько лепестков, и они упали на кота, который смотрел на Нордстрома не мигая. Кот медленно подошел с тремя лепестками, застрявшими в шерсти, глухо урча сожрал обрезки, потом улегся и стучал хвостом, глядя в глаза человеку. Нордстром подумал, что, кажется, впервые в жизни действительно смотрит на кошку. Так, не мигая, они смотрели друг на друга, пока глаза у Нордстрома не застлало слезами. Тут на дорожку въехала машина Сони, кот неясным серым пятном ширкнул между балясин веранды — скорее рептилия, чем млекопитающее.

Этот месяц зарядил Нордстрома на уход из того, что он считал нормальной жизнью. Он просыпался довольно рано, пил кофе, а потом по-

могал приданной к дому служанке наводить порядок после вчерашнего вечера. Иногда вечерняя музыка еще стучала у него в ушах, щекотала в мозгу, но потом он научился вспоминать мелодии, занимаясь сегодняшними покупками и готовкой. Чуткая Соня уловила перемену в отце, и его поведение не вызывало у нее никаких вопросов. Нордстром настоял, чтобы она и Филипп пригласили в гости всех, кого хотят, из Кембриджа — у него праздничное настроение.

— Что празднуем? — Она засмеялась и выдержала его взгляд, который показался ей рассеянным.

Нордстром думал, что загорелая Соня больше похожа на мать, что карие глаза ее смотрят придирчиво, а при этом слегка шальные.

— Понятия не имею. А что? Может быть, я знаю, что такой месяц вряд ли когда повторится. Кроме того, если по-честному, мне нужен повод, чтобы настряпать на большое количество народа.

Она подошла, поцеловала его в лоб и снова рассмеялась.

— Хорошо бы ты еще не прятался каждый вечер.

Нордстром пожал плечами и посмотрел, как в ярко освещенной комнате смерклось на миг от пролетевшего облака. Она была самым дорогим для него существом на земле, но теперь это не ввергало его в меланхолию, как бывало раньше.

— Мне нравится сидеть и наблюдать за наступлением ночи. Потом я ложусь в постель и слушаю музыку сквозь пол.

Соня смущенно отвела взгляд.

— Тебе надо завести женщину. Может, станет веселее жить.

— Как странно в наше время услышать от дочери, что тебе нужна баба. Я соблюдаю себя для женитьбы.

— Я не хотела тебя обидеть. Просто не думай, что мать была единственной женщиной на свете. Может, ты еще получше найдешь, черт возьми.

Нордстром закатил глаза, а Соня, топая, вышла из комнаты. Соня и мать всегда полудружески цапались, и ему это представлялось непостижимым — словно они играли бритвами. Он налил себе виски, подошел к окну и тут же отвернулся, увидев, что две подруги Сони из колледжа сняли лифчики своих бикини. У одной из них, в целом довольно неинтересной, были красивые груди — груши с чуть задранными сосками, и они блестели от лосьона. Нордстром ощутил легкую тягу внизу живота, которую не мог списать на виски. Вчера вечером эта девушка помогала ему мыть посуду, и он ее едва заметил. Последнюю неделю, после того, что случилось во время приготовления ягненка, он без особых усилий поддерживал в себе чувство пробуждения от приятного сна, но трудность заключалась в том, что некоторые вещи стали остры до непереносимости. Он сидел у себя в комнате, в темноте, и слушал музыку, пока она не кончалась — иногда почти до рассвета. А между пластинками слышал, как море ударяется о волнолом. Обнаружилось, что он не в состоянии читать и что ему совсем неинтересно думать. Мысли, чувства и картины появлялись в его мозгу, но он не мешал им уплывать. Он задавался вопросом: что мысленно видит человек, слепой от рождения? И наивным студенческим: что представляет собой человек, лишенный сигналов от всех пяти чувств? И кто слушает музыку у него в спальне, кто слушатель, кого она удивляет? Сны о Лоре кончились, но иногда снились не существовавшие женщины. Как это может быть? — удивлялся он утром. Он снарядил дон-

ный ярус, как в детстве, в качестве грузила использовав дверную ручку, а крючки наживив куриной печенкой, но на заре, когда вытащил веревку, там была только маленькая дохлая акула, опутанная целым клубком водорослей. Он сокрушался о своем праздном любопытстве и похоронил акулу так же почтительно, как душу вороны тридцать лет назад.

В тот вечер, когда он готовил обед для дюжины абсолютно обкуренных молодых людей, в кухню вошла Соня и уставилась на него пылающим взглядом.

— Сегодня ты меня очень разозлил. Я не собиралась вмешиваться в твою жизнь. Ты хоть бы поговорил с людьми. Я им объясняю, что ты мой отец, а они все равно думают, что ты повар.

— Совсем не плохо быть поваром. Но я последую твоему совету и заведу подружку. Блондинку с громадным задом, любительницу музыки кантри.

Как-то утром два приятеля Филиппа в самом деле попросили у него сэндвичей с индейкой — они принимали его за повара. Потом смущались, и один из них, низенький, полноватый сефард из Нью-Йорка, помогал Нордстрому с обедом. Он был завсегдатаем того ресторана в Виллидже, где Нордстром обедал с Соней и Филиппом. Парень был отличный кулинар, и, пока они готовили (филе морского языка под соусом берси, с шампиньонами), Нордстром спросил у него о приглянувшейся официантке. Вопрос, как оказалось, был роковым.

— О, боже мой, только держитесь подальше. Абсолютная жидовская п..., проблядь с большими черными глазами à la Моне. Она засунет вас в миксер. То есть каждый башлястый дурак в городе подкатывается к ней с цветами, а она обращается с ними как с собачьим говном. Была замужем за красавчиком-schwartze[1], коксоторговцем, черным бандюгой, спуталась с писателем, и ему выбили зубы. Но, конечно, я вас представлю, если увлекаетесь мазохизмом. Хотя не похожи. — Молодой человек меланхолически рассмеялся. — Сам я предпочитаю тупых англичаночек.

В тот вечер, когда Соня сделала ему выговор, Нордстром капитулировал и сел во главе стола. Его не огорчало, что люди, для которых он готовит, курят марихуану, — напротив, это, кажется, улучшало у них аппетит. Он зажарил перепелов, которых начинил зеленым виноградом, располовинил и ночь вымачивал в кальвадосе. Их съели с жадностью, к его удовольствию, после чего он долго беседовал с двумя гарвардскими магистрами по менеджменту об энергетическом кризисе и последствиях ближневосточной политики для нефтяного импорта. Молодых людей удивило, что повар летал в Джидду и участвовал в переговорах с ОПЕК. Без особой охоты они отъехали с остальными в Рокпорт, на дискотеку. Соня по пути к двери поцеловала его и похлопала по спине.

Нордстром смотрел им вслед, пока красные огни не скрылись в теплой тьме, а потом накормил кота, вылезшего из-под задней веранды. Теперь, если посторонних не было, кот приходил на кухню; сегодня тут было жарко и душно, в воздухе стоял гниловатый запах отлива, обнажившегося дна, похожий на запах летнего болота. Кот съел последнего перепела — Нордстром собирался оставить его себе на завтрак, но решил, что коту он доставит больше удовольствия, чем ему. Кот захрус-

1. Зд.: негр (*нем., пренебр.*).

тел коричневой корочкой и схрумкал даже кости. Нордстром гладил его, но кот вдруг напрягся и кинулся к кухонной двери. Вошла в голубом балахоне некрасивая девушка с грушевыми грудями. Пожала плечами; Нортон выпустил кота за дверь. Она налила себе стакан воды из сифона и выпила так, словно умирала от жажды. За обедом Нордстром ее не видел.

— Обгорела сегодня, как головешка, и чувствую себя отвратительно.

Она говорила, кривя рот, как было принято теперь в их кругу. Нордстром не знал, что ответить, поэтому надел свой белый фартук и принялся мыть посуду. Пока ел кот, он снял рубашку и теперь, при девушке, чувствовал себя несколько раздетым.

— Надеюсь, вам здесь нравится, — запинаясь сказал он.

— Еще бы. Сказочно. Если бы я не изжарилась как последняя идиотка. — Она помолчала, без стеснения оглядывая Нордстрома. — Вы просто ангел, что всех нас кормите. Как же Соне повезло.

Она села за кухонный стол, вынула из сумки пакет с бумажками, свернула большой косяк, зажгла и глубоко затянулась.

— Завтра я лечу к матери в Санта-Барбару, если кто-нибудь сможет рано проснуться и отвезти меня в Логан. — Она подошла к Нордстрому у раковины и, хотя он замотал головой, вставила ему в рот косяк. — Это хорошая дрянь, якобы гавайская.

— Я отвезу вас в аэропорт, — прохрипел он, выдохнув дым.

Несколько мгновений они смотрели друг другу в глаза, и был проблеск понимания, в котором Нордстром решил себе не признаваться. Он посмотрел на свои руки, погруженные в мыльную воду. Она ушла в комнату, поставила пластинку и вернулась помогать ему с посудой. Сквозь музыку они услышали грозу, идущую с запада. Воздух стал совсем теплым и неподвижным. Она болтала о будущей карьере в модельном бизнесе, а у него пот прилепил волосы к голове и струйкой тек между лопаток. Она рассеянно провела пальцем по его потной руке, и он внутренне вздрогнул. Потом она стащила через голову балахон и швырнула в угол.

— Не знаю, как вы, а я совершенно задыхаюсь, и ожоги чешутся.

На ней были очень тонкие светло-бежевые трусики и лифчик. Она обгорела, но не сильно — над лифчиком, над и под трусами. Он протянул руку и мокрым пальцем дотронулся до соска под тканью. Она повернулась кругом и подняла руки:

— Спина не так сгорела.

Он вытер руки о фартук и прижал ладони к ее пояснице. Она подалась назад, слегка запнувшись в сандалиях на деревянной подошве. Он посмотрел вниз на свои руки и на ее оттопыренные ягодицы. Она тронула за спиной его руки и спустила до колен трусы.

— Ну, начинайте. Я уже час об этом думаю.

Нордстром, так сказать, начал. По завершении он отвалился на пол в брюках, спущенных на щиколотки, под фартуком, образовавшим маленький шатер над его членом. Она засмеялась, и он засмеялся. Она зажгла для него сигарету, и он курил, не поднимаясь с пола. Она вышла из трусиков и сняла лифчик. Достала из холодильника бутылку белого вина и подала ему вместе со штопором. Бросив посуду, они залезли в бассейн с выключенным освещением и смотрели, как приближается гроза над огнями Марблхеда. Потом опять соединились — на этот раз он сидел под ней в плетеном кресле. Дождь загнал их в дом, и они сидели голые на кушетке, чувствуя, как постепенно холодает, и наблюдая за мол-

ниями, грохочущими над океаном. Выкурили еще один косяк и потанцевали. Потом уснули на кушетке и не услышали смеющихся голосов, выключивших свет и проигрыватель.

Через неделю кончилось лето. Нордстром сварил грустный буйабес на двадцатерых, и на другой день все исчезли. Еще неделя в Бостоне, и Соня вернулась в колледж, а Нордстром — на работу. Вечерами он был осязаемо одинок и начал танцевать в одиночку под оставленные пластинки, с той же горько-сладкой болью в груди. Через месяц с небольшим, в середине октября, поздно ночью ему позвонила мать и сказала: "Папа умер".

На заре, первым же рейсом, на какой удалось попасть, Нордстром вылетел в Чикаго. Он улыбнулся, вспомнив то утро, когда привез девушку в аэропорт и столкнулся там со старым деловым партнером из Лос-Анджелеса. Нордстром несколько опешил, когда коллега сказал: "Сожалею о твоем разводе", а когда представил ему девушку как подругу дочери, видно было, что тот подумал другое. Но после этой встречи настроение у него поднялось и не покидало его всю дорогу обратно, до Марблхеда, откуда двигался к аэропорту густой поток машин: он довольно чудесно переспал с девушкой, во-первых, а во-вторых, от слова "развод" и мысли о нем ком в животе не встал и ни тоска, ни раздражительность не напали.

В Милуоки предстояло пятичасовое ожидание рейса "Норт-сентрал" на Райнлендер, поэтому он арендовал свободный реактивный "Лир", на которых любил летать, когда работал в нефтяном бизнесе, — это было ближайшее подобие полета на истребителе в домашних условиях. Известие о смерти отца воспринято было пока что только умом, и во время трудной, ухабистой посадки он подумал, что может отправиться вслед за отцом. Второй пилот заранее радировал на аэродром, и Нордстрома встречали мать и родственник, землистый парикмахер с циничным складом ума. Были слезные объятия, потом парикмахер не удержался и, глядя на "Лир", съязвил: "Летаешь с комфортом". Нордстром не ответил. В прошлые наезды, когда он пытался скрыть свой успех, все его старые знакомые были страшно разочарованы. Те, кто остался дома, не хотели, чтобы Нордстром оказался одним из них, — он был фокусом их экономических фантазий, и всякая попытка отрицания воспринималась неодобрительно. Шагая с матерью к машине под холодным дождиком, он вспомнил, как родители приехали к нему в Лос-Анджелес. Дом Нордстрома они сочли чем-то вроде "особняка" — так его и называли, — а в предпоследний день мать робко попросила его показать, где живет Кэри Грант. Нордстром не знал колонии киношников и не интересовался ею, поэтому отвез мать за несколько кварталов и показал на какой-то внушительный дом. Он любил кино и романы, но знаменитости — актеры, актрисы, писатели — любопытства у него не вызывали. Отец всегда хотел, чтобы он стал лесничим, и Нордстрому это занятие все еще представлялось благородным. Гостя в Калифорнии, отец удил рыбу с пирса или садился в Санта-Монике на судно, вывозившее людей на рыбалку. Потом он съедал громадное количество песчаной камбалы, останавливаясь только на пороге серьезного несварения, и рассказывал о своем первом посещении Лос-Анджелеса в 1930 году. Он родился в семье бедных иммигрантов-норвежцев, живших в Чикаго, и, когда разразилась Депрессия, четыре года мотался по стране, перебиваясь случайными заработками.

После коротких изъявлений вежливости в материнском доме, набитом друзьями и родственниками, Нордстром отправился в похоронное бюро и увидел самое смерть. Он стоял у открытого гроба — остальные держались поодаль, чтобы единственный сын мог без помех дать выход горю. Он поцеловал отца в холодный лоб, и его затрясло, слезы хлынули потоком. Он был сокрушен потерей и немыслимым фактом смерти. Он снова был мальчиком, и это не укладывалось в сознании; он снова и снова шептал: "Папа", пока в нем не осталось больше слез, и тогда он вышел из похоронного бюро и пошел по улице на край города и дальше, мимо озера, обставленного коттеджами, на лесную дорогу, по которой возили древесину. Он прошел по ней километра полтора, небо расчистилось наконец, выглянуло солнце, и он снял плащ. Вдруг наступило в лесу бабье лето: яркие, густо-желтые и красные кроны уходили в дымку к тенистым холмам с белыми пятнами берез и зелеными — сосен. Нордстром шел, пока не стер ноги; тогда он постелил плащ на пень и сел. Он думал об отце и даже завидовал тому, что во время Депрессии отец разъезжал по стране, "смотрел, где, что и как". Начинал с нуля отец, и все, что лучше голодухи, было для него прекрасно. Он заработал деньги потому, что был хорошим работником, имел мозги и не мог не заработать. Это был просто другой мир, думал Нордстром. Собственная жизнь вдруг показалась ему отвратительно расчисленной. Кого он знает, что он знает и кого он любит? Сидя на пне, придавленный отцовской смертью и зрелищем бренности, запечатленной в предсмертной пестроте ярких крон, он подумал: жизнь — это только то, что ты делаешь каждый день. Он будто видел, как время мерцает и поднимается над ним сквозь листву, и опускается к его ногам, и проникает к нему в нутро. Ничто не похоже ни на что другое, и даже он сам на себя, все непрерывно меняется. Он понимал, что не может воспринять изменения, потому что тоже меняется, вместе со всем остальным. Нет ни одной неподвижной точки. Мгновение он парил над собой и насмешливо смотрел на безупречно одетого господина, сидящего на пне, на солнечной прогалине в лесу. Он встал и прижался к молодому тополькy, качающемуся взад-вперед под музыку, которая была ему непонятна. Он окинул взглядом прогалину и сообразил, что заблудился, но его это не огорчило — правильной дороги он никогда не знал.

Он пошел в сторону заходящего солнца, помня, что в октябре оно садится на юго-западе. Дошел до незнакомого пруда и вспугнул стаю синекрылых чирков. Обошел пруд по зарослям ежевики, несколько раз зацепившись костюмом. Прошел вдоль ручья, измазавшись до колен, когда оступился в родник, и наконец поднялся на возвышенное место. Тут он сбросил плащ и медленно влез на сосну, чтобы оглядеть окрестность. Руки почернели, сделались липкими от смолы, зато стало видно километров на пятнадцать вокруг: он увидел белый шпиль лютеранской церкви, где через два дня будут отпевать отца, увидел моторную лодку на озере, силосную башню без сарая — сарай сгорел, когда он заканчивал школу. Обняв одной рукой для безопасности сук, он закурил и услышал ружейный выстрел — вдалеке кто-то охотился на куропаток. Пролетела ворона, удивилась его присутствию и, каркая, поспешила дальше — предупредить товарок. На дереве человек в синем костюме. Нордстром посмотрел на костюм — костюм был испорчен, и это показалось ему забавным. Он вынул золотые карманные часы и направил девятью часами на шпиль, помня, что в направлении двенадцати должна пролегать до-

рога, — на случай, если ему опять понадобится влезть на дерево и определиться на местности. Отец любил лазить на деревья и придумывал для этого нарочито неубедительные поводы. Впервые за двадцать пять лет взобравшись на дерево, Нордстром подумал, что у отца это было связано со склонностью выяснять "где, что и как". Когда Соня была девочкой и они приехали на летние каникулы в Висконсин, она захватила маску для ныряния. Плавать отец не любил, масками раньше не интересовался, но тут стал возить Соню по озеру на моторке и нырять в местах, где любил рыбачить. За обедом рассказывал, что видел ушастого окуня "размером с чертову сковородку" и щуку "с твою руку длиной".

Уже смеркалось, когда Нордстром выбрался наконец из леса возле маленького индейского поселка в пригороде. Он шел по гравию к таверне, думая, как веселился бы отец, глядя на его погубленный четырехсотдолларовый костюм и исцарапанные и заляпанные грязью буржуйские туфли. Последний километр или два он размышлял о костюмах и о правительстве и решил, что хорошего в них мало. Костюмы способствовали формированию плохого правительства, и он повинен в этом не меньше любого, поскольку двадцать лет прилежно их носил. Недавно он впервые в жизни начал бояться правительства, того, что структура демократии теперь портит людей, а не обогащает их жизнь общей заботой. Структура уже не служит цели, ради которой была создана, и среди причин, пусть совсем не главная, думал Нордстром, та, что все политики и чиновники одеваются в костюмы. Он остановился на стоянке перед таверной, где собирались индейцы, и окинул взглядом старые драндулеты и мятые пикапы. Может, надо бросить работу, подумал он, отдать деньги дочери и коечто матери — ее маленькая страховка стала, наверное, совсем ничтожной из-за инфляции. Потом предостерег себя от этих диких мыслей, подумав, что они, возможно, связаны со смертью, с тем, что он заблудился и полез на дерево после утомительного побега, с тем, что весь день не ел.

В баре пахло мочой и потом, и Нордстром заморгал, чтобы получше разглядеть пьющих. Его окликнули по имени. Это был Генри, по-видимому, в стадии запоя. Нордстром стал рядом с ним и раздумывал, обнять ли ему старика, чья голова качалась под воздействием музыкального автомата и виски.

— Ты позвони домой. Тебя все ищут.

— Генри, я хочу, чтобы ты нес гроб, — сказал Нордстром. Он попросил бурбон для Генри и пиво для себя.

Генри выпил залпом и устремил на Нордстрома напряженный взгляд.

— Х... я пойду в вашу церковь. Вчера весь день работал с твоим отцом, и он плохо выглядел. Вот мы с ним и выпили. Он говорит: "Генри, я не очень хорошо себя чувствую, думаю, сердце отказывает". Тогда я отвез его домой, твоя мать позвонила врачу, а потом мы поехали в больницу, потому что он не хотел ехать на "скорой помощи". Там сказали, что он плох, и он задыхался. Принесли кислород, но он сказал, что не хочет умереть в кислородной палатке. Лежал, смотрел прямо перед собой, а мы с твоей матерью сидели по бокам. Часов в двенадцать ночи врач сказал, что надежды нет. Чтобы звонили тебе. Мы вернулись к нему, и он держал нас за руки. Он заставил мать лечь к нему в постель, чтобы была рядом, когда он отойдет. А меня крепко держал за руку, так что я остался. Он поговорил немного о рыбалке. Я сказал ему, что пройду с ним в

смерть сколько смогу, но мне надо вернуться. Он велел передать тебе привет, сказать, что любит тебя, и поцеловать на прощание.

Генри встал, обнял Нордстрома и поцеловал в щеку, потому что был мал ростом и не мог достать до лба. Они еще раз выпили, молча, а потом Генри отвел его к своему пикапу.

Через несколько дней Нордстром улетел в Нью-Йорк вместе с Соней, приехавшей на похороны, а оттуда поездом — в Бостон. Лора прислала телеграмму с соболезнованиями из Мексики — написала, что приехала бы, но узнала о смерти только в день похорон. Нордстром не сомневался в этом: Лора любила его отца, в обращении их друг с другом была игривость, они подтрунивали друг над другом — Нордстром этого не понимал. Прошлым летом по дороге к побережью Лора даже завернула к родителям в гости. Однажды она сказала, что находит его отца "сексуальным" — тогда это заявление шокировало его. У Лоры было преимущество: она знала, что люди умирают, тогда как его даже самое обыкновенное событие (а смерть — это самое обыкновенное) заставало врасплох.

Глава III

Теперь мы подошли к тому, с чего начали, и находимся в настоящем времени — чудесная иллюзия для тех, кто привержен к понятиям "вчера", "сейчас" и "завтра". Каждый вечер после долгой прогулки и легкого обеда Нордстром танцует один — абсурдное зрелище: сорокатрехлетний мужчина, отец, бывший муж, степень с отличием Висконсинского университета 1958 года, в тридцать пять лет вице-президент по финансам компании "Стандард ойл оф Калифорния" и т. д. — если по этим простецким приметам можно отследить нашего млекопитающего. Но все они — отброшенные атрибуты. "Нордстром" означает "Северный шторм", и говорит это немногим больше, чем "Ворона". Из телефонного справочника много не узнаешь. Сейчас в Бостоне, нашем Санкт-Петербурге, зима, и человек танцует — несколько неуклюже, правда, и с бессмысленным упорством. Иногда просто подпрыгивает на месте. Однажды вечером с хозяином кулинарии он пошел на матч "Селтикс"—"Денвер наггетс", чтобы увидеть величайшего прыгуна из всех — Дэвида Томпсона. Томпсон пролетел в воздухе с поворотом на 360 градусов и через себя, за спиной, вбил мяч в корзину, даже не улыбнувшись потом. Зрители вскочили с мест, мгновение тишины, и дружный ор в честь этого номера, который был не столько вызовом земному тяготению, сколько опровержением того, что мы знаем о тяготении. На выходные приехала Соня, и он повел ее с Филиппом на балет, смотреть Барышникова. Нордстром был в костюме от Кардена, когда-то выбранном Лорой, — он стеснялся его носить и никогда не надевал. В фойе, во время антракта, красивые и не очень красивые женщины улыбались ему, полагая, что он кто-то, кого они должны знать. Поздно вечером устроили праздничный ужин по случаю того, что Филиппу присудили стипендию и следующий год он будет заниматься в Уффици. Соня уедет с ним в июне, после выпуска. За ужином Филипп болтал о смерти. Его отец умер, когда Филиппу было четырнадцать лет, и он стал поздно ложиться, курить сигареты и одеваться неряшливо. После он прочел у одного французского автора рассуждение об "ужасной свободе", наступающей со смер-

тью отца. На свете не остается никого, чтобы судить тебя. Соня попыталась его заткнуть, решив, что разговор бестактен по отношению к отцу. Нордстром сказал, что не стоит беспокоиться из-за чепухи, а о самой идее, хотя она показалась ему безобразной, подумал, что это, может быть, правда. Самому ему повезло с отцом, который был целиком за то, чтобы Нордстром поступал по велению сердца, — хотя удивительно, что лишь в последнее время сын стал к его велениям прислушиваться.

Ночью у Нордстрома сделалась бессонница, потому что он не потанцевал два часа. Балет ему понравился, но зритель в нем постепенно умирал: он становился любителем в истинном смысле — тем, кто любит делать сам и открыт жизни, как начинающий, — открытость эта по понятным причинам была утрачена после детства. Сейчас, в энергетической бессоннице, он понимал, что не может включить проигрыватель в три часа ночи: Соня и Филипп спят. Он встал и на цыпочках в пижамных брюках перешел в кабинет, где час танцевал без музыки, под тиканье часов и шорох собственных босых ног на ковре.

17 февраля 1978. Планировал долгое путешествие после того, как уйду от дел, — по Ю. Америке и Африке. Поразительно, до чего близки Рио и Дакар. Вот уже месяц, как стол завален атласами, картами из "Нэшнл джиографик", путеводителями, но энергия быстро исчезает. Зачем я хочу узнать чужое, если не знаю знакомого? Недавно утром впервые за много лет действительно заметил свою щиколотку. Мне нравится ворона на альбоме "Грейтфул дэд", танцевать под их музыку очень трудно. Купил парку и сапоги-снегоходы в спортивном магазине на Бойлстон-стрит и много ходил после работы. Снег в этом году замечательный, хотя иногда и парализует город. Лучшее время для гуляния — от пяти до восьми. Сперва электрический позыв у людей попасть домой с работы, потом обеденное затишье, потом у них вечерний выход в город. Провел много времени, помогая людям вытащиться из сугробов на стоянках. Висконсин делает из тебя специалиста по снегу и вытаскиванию. Старик с женой погребены в своем "крайслере" — я их откапывал, потому что у старика одышка, а потом раскачивал машину, пока она не вылезла. Он дал мне пять долларов и не желал взять обратно. Сказал: "Это на горячий ужин и выпивку". Отдал их через несколько кварталов бездомному. Купил дюжину гавайских рубашек в "Джордан Марше" — для путешествия, к которому, кажется, охладел, хотя сказал в бюро путешествий, чтобы действовали. Всегда считал их безвкусицей, но теперь мне нравится их шелковистость, странная расцветка, хотя за пределы квартиры ни в одной не выходил — не было случая. Стал думать о своей кулинарии, что в моем увлечении новой cuisine minceur[1] есть нарциссизм и частично глупость, хотя и несколько хороших идей. Люди могли бы есть все, что захотят, если бы не отказывались слегка утруждать тело. С тех пор как танцую, ремень подтянулся на две дырочки. Внимательно изучал камбалу, из которой приготовлял филе, — чтобы лучше прочувствовать, чем питаюсь. Тонкие жемчужного цвета косточки, хребет, в котором через желеобразный жгутик тело получает указания от маленького мозга. Плыви туда-то, и туда-то, и туда-то. Интересно, что она видела в своей водной жизни. Приготовил court bouillon[2], чтобы не пропала эта тушка — к тому времени, когда я перестал ее изучать, она приобрела непропорционально большое значение. Потом сварил горсть вер-

1. Изысканная кухня (*франц.*).
2. Пряный овощной бульон, в котором варят рыбу (*франц.*).

мишели про запас, перекусить после танца. Эта неделя прошла под знаком рубца — по ошибке мясника купил слишком много: рубец по-милански, menudo — мексиканское жаркое из рубца, затем справедливо славящийся рубец à la mode de Caen[1]. У старика в экспедиции рак печени; провел решение о бонусе — он хочет умереть на родине, в Голуэе, в Ирландии, где у него живет мать. Моя написала, что у нее все благополучно и к ней переезжает двоюродная сестра, тоже вдовая. Пишет, что получила хорошее письмо от Лоры. В такси случилась эрекция, когда подумал о ее заде — не так подумал даже, как представил. У нее была маленькая грудь, но она справедливо гордилась ногами и задом. Сколько лет прошло, но до чего ясно помню ее танец под Дебюсси в жарком спортзале. У меня уже были кое-какие интуитивные представления о сексе, но в целом искаженные. Например, я видел фильм "Прелестная малышка"[2], и хотя девушка — первостатейная красавица, сексуально привлекательна на самом деле ее мать. Непрожитая жизнь — вот из-за чего влечет мужчину к такой юной девочке. Быть двенадцати- или тринадцатилетней, быть беззаботной и глупой, неуклюже грациозной. Лицо мира кажется пугающим, ничего удивительного. За одну ночь она превращается в свою мать. Я часто вспоминал с вожделением ту студентку у раковины в Марблхеде — но таким событиям свойственно не возвращаться. Например, госпожа Дитрих, как она предпочитает себя называть, замужем за архитектором-планировщиком, бездетная, около тридцати пяти лет, секретарь, хотя свободно могла бы руководить компанией. В прошлый четверг мы проработали двенадцать часов, готовясь к аудиту, — последние три на квартире после того, как я приготовил легкий ужин. Работа была напряженная и монотонная, и после, чтобы снять напряжение в усталых шеях и глазах, выпили бутылку шампанского. Я тесно общаюсь с этой женщиной уже три года, но был поражен тем, как на нее подействовало вино. Она расплакалась и сказала, что плачет обо мне — евреи отняли у меня и жену, и дочь. Так неожиданно, что стало смешно, и я сказал: будет вам, госпожа Дитрих, это полная чепуха. Она обняла меня, и я понял, что она хочет в постель, а про себя подумал, что на мой вкус пухловата. Занимались довольно долго по очереди друг на дружке, и в какой-то момент я вдруг "очнулся", глядя на ее зад, и сказал себе: "Это — реальность". Ощущение жило во мне несколько дней. И так же, как прошлым летом, когда жарил ягненка, решил в этом не сомневаться, поскольку мне кажется, что сомнение — часто форма жалости к себе, такой как бы скулёж по поводу существования. Бедный я, жалкий и всякая такая ерунда. Генри не сомневался, что поможет отцу добраться до смерти, откроет ему ворота и пожмет руку перед тем, как он уйдет в небытие, или что там еще представляет собой вечность. Я не читаю книг по вопросам мистики, где людям вроде лютеран приписываются особые способности. Я вел дела с азиатами в Токио и нахожу, что они не отличаются от нас. Генри — один индеец из сотни несчастных, которых я знал. Он подарил мне черепаший коготь. Очень смешно было, когда в конторе госпожа Дитрих делала вид, что ничего не произошло, — очень по-немецки. При свете дня интимности могут быть пугающими. Как тогда, когда заблудился, а потом нашел гравийную дорогу, я всерьез думал о том, чтобы отказаться от денег и поста. И что лучше бы я готовил омлеты. В молодости, когда приходилось мотыжить сад или рыть яму для помойки, я возмущался этим, а потом забывался за многочасовой работой. Гос-

1. Нашпигованный салом и тушенный с овощами и травами (*франц.*).
2. Фильм Луи Малля (1978).

пожа Дитрих так скована потому, что старается быть госпожой Дитрих каждую минуту. Как Филипп старается быть особенным и потому говорит беспрерывно, словно боится, что исчезнет, если замолчит. Какие мы все странные. Минуту назад занимались бухгалтерией и вдруг налезаем друг на дружку, как собаки. Или медведи. Генри и отец один раз видели в бинокль, как медведи спаривались на другом берегу озера, в Канаде. На днях прочел, что киты совершают гомосексуальные акты.

Весна для Нордстрома выдалась до противности трудной. Невероятно сложным оказался уход с работы. Владельцы компании, семья нью-гемпширских аристократов, чудаковатые янки, очень не хотели расставаться со своим вундеркиндом-администратором. Предлагали все на свете, а когда их щедрость была отвергнута, вознегодовали. Еще труднее и смутительнее было раздать деньги. Соня их не желала, а мать ударилась в истерику. Человек из брокерской фирмы "Э. Ф. Хаттон" настаивал, чтобы Нордстром показался психиатру. Нордстром легко согласился — из любопытства, а кроме того, понимая, что, на взгляд окружающих, он творит нечто возмутительное. Мать печалилась, что он всю жизнь тяжело работал ради этих денег. Брокер поехал в Нью-Йорк встретиться с Соней, в надежде, что она уговорит отца вести себя разумно. Соня приехала в Бостон, и они обедали с брокером, которого Нордстром на самом деле очень уважал. Нордстром вел себя смирно и к концу дня убедил их, что отдаст двадцать пять тысяч Одюбоновскому обществу[1], хотя никакой особой слабости к птицам не питал. В выходные он любил часами наблюдать за прибрежными птицами возле Ипсвича, но не интересовался их названиями. Увидев какую-то породу второй раз, он вспоминал, как видел ее впервые. Так что ему не было нужды ходить с определителем.

Не сказать, что близкие тревожились за Нордстрома безосновательно. Откуда им, с *их* складом ума, было знать, что он не очередной полудурок, свихнувшийся от трудностей, осознанных и неосознанных, из которых складываются наши жизни? Соня, с цинизмом молодости, думала, что отцу поздно меняться. Лора, с которой тоже связались, отказалась вмешиваться, считая, что вся эта история глупа и вместе с тем очаровательна, — так же как и брокер, она верила вульгарным рассуждениям касательно мужского климакса, кризиса среднего возраста и так далее — тарабарщине, такой же кощунственной по отношению к жизни, как непреложный факт участия власти в существовании каждого человека. Мать же, воспитанная в понятиях протестантской бережливости, считала просто, что люди должны держать деньги про черный день. Она написала Нордстрому о том, как видный гражданин Райнлендера заболел раком и в безнадежных стараниях спасти ему жизнь на медиков было потрачено около семидесяти тысяч долларов. Озабоченность госпожи Дитрих имела более приземленный характер — в подоплеке ее лежала надежда на еще одну любовную сессию с Нордстромом до того, как он убудет. Муж ее выполнял свои обязанности чисто номинально и после эякуляции засыпал, тогда как Нордстром был не в пример игристее, по-видимому, хорошо обучен женой.

1. Джон Дж. Одюбон (1785–1851) — орнитолог и художник, опубликовал фундаментальный труд "Птицы Америки". Национальное Одюбоновское общество — общественная организация, выступающая за сохранение животного мира.

В утро психиатрического визита Нордстром прошел пешком из Бруклайна в Кембридж. Дело было в том, что в процессе напряженного изучения реальности он сделался слегка придурковат. Он понимал это и решил, как говорят, "показаться". Было ясное утро в начале мая, и, переходя Коммонуэлс-авеню, он остановился на островке безопасности, чтобы посмотреть на пассажирский самолет, подлетавший к Логану. Серебристая машина выглядела красиво на фоне ярко-голубого неба. Он задержался в Оллстоне и позавтракал итальянским сэндвичем с колбасой, зеленым перцем и луком. С холодным пивом было очень вкусно, и он поговорил на ломаном итальянском с буфетчиком, раздумывавшим, на какое число поставить доллар[1]. Двинувшись дальше, Нордстром опять решил, что ничего одинакового во вселенной нет. Одно количество не может равняться другому количеству. Никакие два яблока на свете не одинаковы, никакие две машины перед светофором, никакие два из трех или скольких там миллиардов людей на свете. Он рассмеялся вслух над философской наивностью своих мыслей, но это не убавило их напряженности. Неодинаковы собаки, дни, часы и мгновения. И наконец, он сам не такой же, как вчера, и отличается, пусть неуловимо, от себя же мгновение назад. Подойдя к мосту около Гарвардской школы бизнеса, он посмотрел на воду, потемневшую от вчерашнего ливня. Это была река Чарльз, и Нордстром всегда считал, что она лишена очарования студеных чистых рек северного Висконсина, хотя любители истории убеждали всех и каждого, что с рекой связана большая история. Сегодня у Нордстрома не было мнения о реке Чарльз. Он просто смотрел на нее. В последнее время он особенно устал от ненужных мнений и старался от них избавиться. Ловил себя на мыслях, какие бывают у каждого: слишком жарко, слишком холодно, слишком зелено, слишком жирное, слишком острое, уродливое здание, старые шлепанцы, громкая музыка, приятная женщина, толстый человек. Не в том дело, думал он, что не надо проводить различия, просто стало скучно возбуждаться, составляя мнение обо всем на свете. В той мере, в какой ему удалось преодолеть этот рефлекс, он ощутил в себе бóльшую легкость и гибкость. Беспокоило то, что жизнь, окружающий мир стали казаться более хрупкими, почти эфемерными. Например, он смотрел на реку так долго, что забыл, что это такое. Пожилая дама с магазинной тележкой остановилась рядом и заглянула через перила — посмотреть, на что он смотрит; Нордстром, придя, как мы почему-то говорим, в чувство, сказал: "Река", и дама, слегка встревоженная, двинулась дальше.

Нордстром прошел по набережной вниз по течению и сел на траву за гарвардским эллингом. Там на скамейке сидел старик в закатанных до колен брюках и грел на солнце голени. Старик глядел на молодую женщину в блузке без рукавов, сандалиях и широкой зеленой юбке: стоя к нему спиной, она катала мячик со своим маленьким сыном. Когда она наклонялась за мячом, западный ветер вздувал ее юбку, и старик смотрел на ее гладкие ляжки. Старик не огорчился, что Нордстром застиг его за подглядыванием, да и сам Нордстром воспринял это полуденное зрелище как удачу. Немного погодя женщина и мальчик перебежали через Мемориал-драйв и навсегда исчезли. Нордстром ощутил подъем,

1. В нелегальной лотерее "Числа".

скорее общий, чем сексуальный — хотя и его тоже, но к нему примешивалось довольство от хорошей еды, хорошего пива и еще одно, наверное, более странное чувство, какое бывает, когда отпускаешь только что выловленную красивую форель. Ему показалось забавным, что он так расчувствовался от вида женских бедер.

Час с психиатром прошел довольно легко, без ожидавшихся болезненных моментов. Врач счел про себя Нордстрома чем-то вроде религиозного истерика без религии, судя по всему, совершенно безвредного и для окружающих, и для себя самого. Психиатр был последователем Юнга и без всякого цинизма воспринял очевидную попытку ухода от неудовлетворительной жизни. Он спрашивал Нордстрома, не отягощает ли тот мать и дочь, отдавая им деньги. Нордстрома не особенно огорчил этот вопрос, к иронии он склонен был относиться бесстрастно-аналитически, не упуская из виду ее комизма и не обижаясь на зачастую жестокие вопросы, ею порождаемые. Психиатр проследил за взглядом Нордстрома, смотревшего в окно на полностью распустившийся клен, чья листва уже расставалась с последними оттенками пастельной майской зелени. Пациент своей флегматичностью напоминал ему профессиональных рыбаков из Мэна, где у него был летний дом. Он без доверия отнесся к звонку и словам брокера — он лечил его жену и считал его бессердечным олухом под тонкой коркой бостонского аристократизма. По какой-то непостижимой причине Бостон с пригородами представлялся столицей экзотических неврозов, и случай Нордстрома радовал свежей ординарностью.

— О чем вы в эту минуту думаете? — спросил доктор, заинтригованный устремленным в окно взглядом пациента.

— О Робин Гуде. Этот клен напомнил мне о Робин Гуде. Когда мне было двенадцать лет, мы с другом соорудили хижину на клене и играли в Робин Гуда. Потом друг бросил игру и переключился на бросание бейсбольного мяча в стену сарая, чтобы стать новым Хэлом Ньюхаузером. Я был обижен, потому что мы сделали надрезы на руках и стали кровными братьями. Тогда я перенес дом, чтобы никто уже не знал, где он. Но отец застал меня, когда я таскал доски, и сказал, чтобы я строил на буке — в бук почему-то никогда не бьет молния. Я сказал, что у бука листва не такая густая, в ней ничего не спрячешь. Тогда отец сказал: что ж, рискуй тогда, а потом сказал, что в детстве хотел построить хижину на дне озера и смотреть в окно на рыб.

Нордстром сделал долгую паузу, а психиатру хотелось продлить этот интересный ход мыслей.

— Вам по-прежнему нравится воображать себя Робин Гудом?

— Боже упаси. Я никем себя не воображаю. Для этого мне недостает воображения. Мальчики восхищаются бандитами, потому что бандитам не надо делать ничего такого, чего им не хочется делать. Бандит провернул дело и сидит себе в укромном месте, чистит оружие — ну, понятно. Каждый день они делают, что хотят, и живут припеваючи — по крайней мере так себе представляешь в детстве. Бандиты считают, что закон — это ерунда собачья; не такое уж редкое мнение. Но, честно говоря, сегодня я думал о подружке Робин Гуда, Марианне или Мириам? У меня в хижине было две фотографии женщины, вид спереди и вид сзади. Как мы тогда говорили, передок и багажник. За эти снимки я заплатил три доллара — голых достать было трудно, и три доллара были боль-

шие деньги. Эта женщина у реки, наклонявшаяся, напомнила мне о Марианне или Мириам потому, что на ней была зеленая юбка. Меня там в хижине немного удивляло, что по законам природы у Марианны или Мириам тоже был перед и зад и Робин Гуд, вероятно, этим свойством пользовался.

— У вас возникли фантазии по поводу этой женщины у реки?

— Нет, в общем-то, нет. Говорю, у меня мало воображения, и я стараюсь воздерживаться от фантазий, так что, если они случаются, это всегда неожиданность. Воздержаться бывает трудновато, когда видишь приятную даму, как сегодня. Может быть, это такая моя глуповатая странность. Я заметил на днях, что, если забываю завести часы, мне непременно хочется узнать, когда именно они остановились. Я помню год, когда перестал искать в кармане центы, которые старше меня. Мне было тридцать три года. Мне немного неловко отнимать у вас время, хотя я его оплачиваю. По правде говоря, деньги перестали меня занимать, когда жена от меня ушла. Я стал к ним равнодушен. Я ужасно ее любил, а потом все это кончилось, особенно для нее, не так даже как для меня. Я думал, что погубили нас мои амбиции, хотя и ее поспособствовали. Заурядная, в общем-то, история. Я не столько разуверился во всем этом, сколько потерял интерес. Совсем.

— Что вас теперь интересует? — Психиатр прервал очередную долгую паузу Нордстрома.

— О господи, не знаю. Мой папа, умерший в октябре, говорил: интересно посмотреть, где, что и как. Может быть, и мне этого хочется. Может быть, отправлюсь в долгое путешествие. Я как бы вернулся к жизни в июле, и это было приятно. Большинство дней я радуюсь тому, что живу, — без какой-либо конкретной причины. Пристрастился к кулинарии, причем замысловатой.

Нордстром целую минуту смотрел на психиатра и улыбался.

— По вечерам я танцую один, обычно два часа. А иногда, знаете, просто подпрыгиваю.

Май прошел легко и плавно. Из Чикаго прибыла замена Нордстрому. Устроили скромный прощальный ужин; у многих из администрации нашлись причины не прийти. Нордстрому подарили красивый багажный набор. Госпожа Дитрих плакала, напилась и была отправлена домой на такси; ее планы на вечер пошли прахом, тайное белье куплено напрасно. Под конец, после обхода баров, Нордстром оказался в Дорчестере и до рассвета играл в покер с работниками из экспедиции. Туманным тусклым утром долго шел домой; воздух пах Атлантикой, ветерок едва шевелил листья. В квазиопасном Роксбери ему стало мучительно жалко старого негра, лежавшего в луже кровавой рвоты и окруженного воробьями. Еще через квартал его расстроило больное дерево, и он попытался вспомнить, недоумевая, за что Иисус убил смоковницу. Если ты пренебрег показной учтивостью по отношению даже к государственной религии, тебе недалеко до тамтамов. Длинная, серая, пустынная улица была рекой другого вида. Он мог свистеть, исполнять свою собственную музыку, несмотря на аромат джина в носовых пазухах. На протяжении квартала за ним шла старая собака, и он остановился, чтобы дать ей обнюхать брючины.

Он дошел до дома за два часа, принял душ, поджарил омлет с сыром и запил его белым вином. Лег спать, но уснуть не мог. Сварил кофе и без интереса полистал свой дневник. "Видел хорошенькую девушку на пляже Крейнз-Нек. У нее необычайно большие ноги. Наверняка все лето будет прятать их в песке — закапывать. Жестокость генов. Однокласснику с огромным концом все тайно завидовали в раздевалке физкультурного зала и задразнили до того, что стал стыдливым идиотом. Теперь холостяк, водит снегоуборочную машину и возит гравий, прозвище Дупель". Нордстром прошелся по квартире и увидел в окне напротив девушку в короткой пижаме — она делала гимнастику. Возникла эрекция, больше напоминавшая зубную боль, чем что-либо приятное. Он пожалел, что таким неудовлетворительным для него занятием оказался онанизм. Он высунулся из окна и глубоко вздохнул; при этом его член неприятно ткнулся в подоконник. Она улыбнулась и помахала ему рукой. Он помахал в ответ; сердце у него сильно билось. Она потянулась и ушла в темную глубину комнаты. Он вздохнул, вернулся на кухню и включил радио. Безымянный мужчина пел: "Не говори mañana[1], если так не думаешь", и Нордстрому томительно захотелось на Карибское море, хотя он никогда там не был. Джо Кариока или что-то вроде. Он снимет маленькую квартиру, будет пить ром и готовить себе рыбу и моллюсков. Солнце будет жаркое, море голубое. Отчаявшись уснуть, он достал из буфета бутылку кальвадоса и начал писать.

Май 1978. Черт возьми, девять утра, и не могу заснуть. Выпил больше, чем выпиваю обычно за неделю, но успокоительно не подействовало. Потому что в это время обычно не сплю и не люблю стариковские неизменные привычки. Двадцать лет пользовался одним и тем же лосьоном после бритья. Шел из Дорчестера в трансе. Огорчил старый пьяный негр, к горлу подкатили слезы. Написал Генри письмо с покорной просьбой принять папины рыболовные снасти и охотничью винтовку. В ответ получил открытку с картинкой: "Спасибо. Генри" — и все. Попросил мать присмотреть за ним, если заболеет. Пьяницы иногда быстро умирают. Однажды на озере папа сказал это Генри, а Генри сказал, что никто не рождается и никто никогда не умирает. Папа сказал: "Не засерай мне мозги", — и мы все засмеялись. Я еще, помню, подумал, что он говорит серьезно. Прочел в "Нью-Йоркере", как человек тридцать пять дней бродил по Гималаям, чтобы увидеть снежного барса, пережил множество опасностей и так и не увидел. Правда, увидел много следов. Из хижины на дереве видел один раз рыжую рысь. И сопящего барсука. Рысь летела по воздуху. Я зашумел, она развернулась на 360, как Томпсон, и исчезла. Рыси всегда настороже. Позвонил летнему приятелю сефарду, чтобы организовал ужин по случаю Сониного выпуска. Он предложил ресторан в Виллидже, где мне приглянулась официантка. Он сказал, что она вернулась в танцы и там уже не работает — но, может, пригласить ее для веселья, приперчить ужин? Я сказал, конечно, и послал чек, предоставив меню его вкусу. Думая о ней, чувствую некоторый жар во внутренностях. Расставшись с деньгами, буквально левитировал, но теперь чувство ушло, осталась только небольшая легкость. Дано ли нам начать сначала? Поглядим, как говорил папа. Столько лет с Лорой, и постепенное омертвление, а потом три мертвых года. А потом счастливое ожив-

1. Завтра (*исп.*).

ление, о котором не хочу даже думать из страха, что все вернется вспять. Сейчас, как древний хиппи, закурил косяк из оставленных мне Соней, для успокоения ума. Она считает, что мне полезно, но курю не чаще раза в месяц. Не помню даже, когда так хотел женщину. Помешался от усталости. Они самое лучшее, что есть, на горе или на радость. Сердце ноет. Сейчас подошла бы даже та немолодая негритянка из борделя в Грин-Бее, куда мы школьниками поехали расставаться с девственностью. Я обнимал ее и хотел ласкаться, а ей это показалось смешным. Девушка в зеленом у реки поступила бессердечно. Сейчас я, как они говорят, задвинулся. Имущество почти упаковано. Жду людей со склада. Во вторник после Дня украшения — теперь переименован в День поминовения — забыл, по какой причине. В теплый день украшают могилы. Снова представилась Лора. Почти слышу ее запах. Наше лето в сосновом дощатом домике у речки в Монтане, Соня играет на дворе. Речка шумливая, но успокаивала. Лора варит кофе в одних трусах. Она подвязала волосы и смыла сон над раковиной. Потянулась. Солнце светило через окно сзади на ее бедра.

Глава IV

Мир не жалует дураков, думал Нордстром в четыре часа утра, в угловом люксе на седьмом этаже отеля "Карлайл" в Нью-Йорке. Он без особого удовольствия попивал бурбон. И отчасти ждал телефонного звонка, не желая брать на себя инициативу. Вперед реальности не забежишь. Он представлял себе день по-другому — это пожалуйста, если ты сам по себе и всё под контролем. Но полный контроль возможен только в уборной, подумал Нордстром и засмеялся. Вне уборной неизбежны сюрпризы, и не обязательно приятные. От некоторых возникает пустота в животе, словно падаешь спиной с земного шара. И какой-нибудь из них непременно случится. Сейчас он хотел, чтобы позвонила Лора, но знал, что не позвонит. И он ей не позвонит. Соня с Филиппом и Лора только что подбросили его на такси. Была пропасть, о которой он почти забыл, — между тем, чего желало его сердце, и тем, что, вероятно, произойдет в часы, отделяющие его от сна.

Первым сюрпризом было то, что он увидел Лору. Никто его не предупредил, но и сам он не потрудился узнать заранее. И вот, сидела рядом с ним, прилетев из Парижа. Он не видел ее почти четыре года. Во время выверенных банальностей церемонии он думал: за спиной у тебя творится бог знает что, и надо быть начеку. Она была все так же хороша, но у него это отложилось как чисто внешнее впечатление, не затронув нутра. Когда церемония выпуска закончилась, они поехали на такси из Йонкерса в "Пьер", где остановились Соня с Филиппом и Лора, — завтра они улетали. Поговорили, а потом Нордстром сделал неправильный ход, продиктованный его врожденной сентиментальностью. Надежно застегнутые в кармане его полотняного спортивного пиджака, лежали пятнадцать тысяч долларов сотенными купюрами. Деньги на "БМВ", обещанный Соне семь лет назад в Лос-Анджелесе. Он успел навести справки: рекомендовалось, чтобы она полетела из Флоренции (Филипп уже произносил "Фиренци") и купила машину в Мюнхене. Его жест привел комнату в оцепенение, и он почувствовал себя очень неуклюжим и старомодным, вроде Сида, хозяина кулинарии, которому, расчувствовавшись, завещал весь свой гардероб. Он хотел путешествовать

налегке. Все накинулись на него, он почувствовал себя ужасающе бестактным: Филипп сказал, что дорогой автомобиль может спровоцировать нападение, учитывая смуту, господствующую в итальянской политической жизни. Лора сказала, что на автомобили всем наплевать. Соня сказала, что он и так уже все раздал, а машина им во Флоренции ни к чему. Нордстром ретировался в уборную, но контроля там не обрел. Он был не столько обижен, сколько ощущал неуместность того, что осталось в нем от чувства семьи. Соня и Лора обняли его, когда он вышел из туалета, и у него возник ужаснувший его самого сексуальный позыв к обеим. Завтра они исчезнут, и это было вожделение, порожденное смертью. Филипп развеял странную атмосферу, сделав снимок "очаровательной" семьи.

Следующий сюрприз ожидал его в ресторане. Официантка-танцовщица, с которой он так мечтал познакомиться, при знакомстве повела себя с грубой холодностью и теперь, сидя в дальнем конце между сефардом и Лорой, оглядывала стол с нарочитым высокомерием, хотя была немногим старше выпускников, их спутниц и спутников. Женщина явно светская, с суховатым левантинским лицом, она выделялась отсутствием какой бы то ни было теплоты — или же удачно ее скрывала. Нордстром радовался еде (заливная утка, приготовленные на пару́ мидии в белом вине, полосатый окунь, запеченный с фенхелем, фаршированная нога ягненка), но компания вела себя легкомысленно и слишком много пила, чтобы отнестись к еде внимательно. У всех имелись планы. И это возбуждало их почти так же, как Нордстрома — отсутствие планов. Болезненным моментом было то, что по милости длинного Филиппова языка все гости знали, что Нордстром раздал свои деньги и собирается в большое путешествие. На самом деле, думал он, в отношении будущего у них больше ясности, чем у него, поскольку насчет путешествия он совсем не был уверен (отбыть предстояло через три дня), хотя в бюваре, в гостинице, лежала стопка билетов. Факт раздачи денег делал его в их глазах кем-то вроде оголтелого монаха, паломника. Он был в смятении. С большинством из них он познакомился прошлым летом в Марблхеде, но заметил, что кардинально изменился в их глазах. Девушка, сидевшая рядом, решила, что он едет в Индию, и выразила разочарование таким маршрутом. Летом ему показалось, что они au courant[1] и, по моде, изрядно левые, но теперь увидел, что они стоят аккурат посередке и гораздо крепче его. Он вспомнил, до чего мало радикалов 60-х годов совершили что-нибудь такое вызывающее — например, отказались платить налоги, — чтобы угодить за свои убеждения в тюрьму. Смахивало на шарлатанство — нынче, кажется, у большинства из них свои бутики. Было в этом что-то забавное, хотя непонятно что. Все только валяют дурака, как обычно, подумал он. Если бы я сейчас был дома — которого нет, — то танцевал бы. Ему пришло в голову, что самым правильным было бы все время танцевать мысленно, но тут дочь, тоже сидевшая рядом, почувствовала его уныние, сжала ему руку и поцеловала в ухо, сказав: приезжай в гости. В этом слышалась искренняя забота, и он согласно кивнул.

1. На уровне, в курсе (*франц.*).

Публика постепенно рассосалась. Он заметил, что Лора и официантка-танцовщица — по имени Сара — то и дело отлучаются в туалет, видимо, нюхать кокаин. Несколько пар уехали на дискотеку, и вечеринка сплотилась, но винной непринужденности и задушевности по-прежнему не хватало. Они сидели в отдельной комнате, и сефард попросил официанта задернуть занавеску. Филипп закурил косяк и пустил по кругу. Ушла еще одна пара, остались только Лора, Сара и сефард, Филипп, Соня, близкая подруга Сони, страстно желавшая, чтобы Нордстром поехал в Катманду, и Нордстром. Сефард разогревал компанию смешными историями, рассказывая их так артистично, что Нордстром смеялся от души и забыл о себе. Он увидел, что Лора остановила на нем взгляд, а потом показала глазами на туалеты у него за спиной.

Нордстром отправился в туалет и стоял перед зеркалом, неизвестно зачем строя рожи. Тут, естественно, была кабинка, а значит, вновь возможность полного контроля. Сядешь на стульчак и станешь царем сомнительной страны размером два на три метра, но только если запрешь дверь, а в данном случае это невозможно. Замок сломан. Наверное, лучше отказаться от идеи царства, пока она не вышла боком. Зеркало показывало человека гораздо более сильного, чем сам человек себя чувствовал. Он или не он человек в зеркале — не имело значения. Джо-Джо Собачье Лицо, Марвин[1] — сойдет любое имя. Собака приходила к ужину, без зова. Всякий знает, что, когда тебя должны позвать, это скорее всего не к добру. Когда они валили лес, лесничий помечал дерево, а за ним уже шли лакеи с бензопилами, и метку надо было понимать как имя дерева. Нордстром ухмылялся, размышляя о смысле имен, когда вошли Лора и Сара. О, времена. Женщины в мужских туалетах. Что дальше? — подумал он. Сара насыпала дорожку кокаина на предплечье и предложила ему.

— Честно, я бы лучше с кем-нибудь из вас переспал.

Сара комически расширила глаза и посмотрела на Лору, у которой глаза блестели. Потом засмеялась.

— Я слышала, вы стали сумасшедшим, — сказала Сара.

— Я думал, вы не любите богатых бизнесменов.

— У них определенно есть преимущество перед бедными бизнесменами.

Она поднесла руку к носу Нордстрома. Он втянул порошок, хрюкнув, по его представлению, как безумная свинья или заядлый кокаинист.

— Никто не откликнулся на мое первое предложение, — сказал Нордстром.

Женщины переглянулись, и Нордстрома заинтриговало, что они восприняли его слова всерьез. А он просто пытался сохранить контроль над своей страной, предприняв наступление.

— Бросим монетку. — Сара вынула из сумки двадцать пять центов.

— Идет. — Лора придвинулась и поцеловала его в щеку. — Конечно, для меня это прелюбодеяние, но есть смягчающие обстоятельства. Орел.

1. Джо-Джо Собачье Лицо — человек с волосатым лицом; под таким именем его показывали в цирке Барнума в 1884–1903 гг.; Марвин — вероятно, Ли Марвин, американский актер с грозным лицом.

Нордстром провел рукой по ее ягодицам, и половинки слегка сжались, как прежде. Когда монета взлетела в воздух, вперся Филипп.

– Что здесь происходит? – сказал он с пьяной хитрецой.

Дамы выскочили, а Нордстром подумал, сколько лет могут дать человеку, задушившему будущего зятя. От кокаина возникло такое чувство, словно его заперли в каком-то гипертиреоидном холодильнике. Монета звякнула об пол, но он вышел, не взглянув на нее.

За столом дамы посмотрели на него и рассмеялись. Он медленно придал взгляду убийственное выражение, в прошлом сильно действовавшее на оппонентов в бизнесе. Они робко смолкли, но он упорствовал, пока не встревожились все за столом. Раунд остался за ним, пусть ничтожный, но почему-то это было важно. Вернулся Филипп, бормоча, что нашел двадцать пять центов. Вдруг откинулась занавеска, и сефард заметно напрягся. В проходе стоял высокий негр в элегантном, сером в полоску костюме. Из-за плеча его выглядывал итальянец, типичный гангстер-психопат из фильмов. Негр обошел стол, схватил Сару за руку и больно сжал. Он потащил ее прочь, полуходячую куклу: лицо ее исказилось от боли.

– Эй, слушай... – сказал Нордстром, поднявшись из-за стола.

– Заткнись, засранец, – сказал черный.

Нордстром ударил его пониже скулы и чересчур сильно. Негра развернуло, и он выпустил руку Сары. Потом колени у него подогнулись, он сел с размаха, но тут же вскочил, ошеломленный. Лора и Соня завизжали, а Нордстром повернулся и увидел рядом с собой итальянца и направленный ему в живот пистолет. Негр тер подбородок, уставясь на Нордстрома.

– Ты умрешь, – сказал он с улыбкой.

На крик с опозданием прибежали два официанта и управляющий. Рисковать уже не стоило.

– Тут просто семейная ссора, – сказал Нордстром.

Негр с Сарой протиснулся между официантами. Итальянец последовал за ним. Управляющий пожал плечами.

Вернувшись в гостиницу, Нордстром решил, что это происшествие было последним пакостным сюрпризом на сегодня. Но его угрожали убить, и угроза произвела неожиданно сильное действие. Придется принять какие-то меры. Когда ты на просторе, когда ушел далеко от своего крыльца, с тобой всякое может случиться. Он набросал несколько экстренных планов, как выражались в нефтяной фирме. После того как он с полным основанием ударил человека, понадобился целый час, полуторалитровая бутылка "Дом Рюинара" и два Филипповых косяка, чтобы осадить впечатления от ужина. Тогда сефард истерически потребовал совещания в туалете, где твердил только: "О господи, я же вам говорил". Но ленивая самоуверенность Нордстрома успокоила даже его. Нордстром просто возмущен вторжением на вечеринку – вполне возможно, что это их последняя семейная встреча.

В гостинице обозначились несколько вариантов, слегка, впрочем, расплывшихся в смеси вина с кокаином, а также из-за ощущения, оставшегося на ладони от зада Лоры, – своего рода электрической стигмы. После двадцати лет гормональное смятение любви, возможно, ушло вместе с комом в горле и пустотой в подвздошье, но радостную чувст-

венность, ставшую безрадостной и все же, непонятно почему, оставшуюся, трудно было игнорировать. Первым вариантом было позвонить руководителю службы безопасности прежней его компании, в прошлом фэбээровскому начальнику в Лос-Анджелесе. Его совет будет профессиональным и дружеским. Те двое чуть свет окажутся в тюрьме. Нордстром отверг этот вариант потому, что на самом деле этого человека недолюбливал. Было в нем что-то елейное и до крайности нечистоплотное, и Нордстром не хотел у него одалживаться. Второй вариант был более разумный, и Нордстром, возможно, позвонил бы, если бы Лора и Соня не улетали завтра в полдень. Этот бывший телохранитель и фактотум техасского нефтяника жил теперь недалеко от Корпус-Кристи, разводил скаковых лошадей и время от времени обменивался с Нордстромом кулинарными рецептами. Однажды они славно поохотились на перепелов; Нордстром принимал его у себя, когда он с женой приезжал в Лос-Анджелес. Здоровенный мужчина, он содержал семью, занимаясь тем, что эвфемистически называл "консультациями". Человек он был умный, собирал издания Диккенса и Теккерея. Нордстрому совсем не претило то, что он выступает арбитром в крупных вымогательствах, из тех, о которых никогда не пишут газеты, а иногда — и в качестве убийцы. Но, с другой стороны, угроза, хоть и прямая, не казалась настолько важной. Потом позвонил телефон.

— Дорогой, я тебя разбудила?

— Нет, я читал. Мой нос еще бодрствует.

— Я за тебя беспокоюсь. Звонила эта девушка, Сара. Хотела предупредить тебя, чтобы ты был осторожен. Это очень опасный человек.

— Я уже навел справки. Мелкий торговец дурью.

— Ты умница, дорогой. В общем, я сказала ей, как с тобой связаться.

— А вот это не умно, — перебил он. — Он ее муж. Но не важно. Ложись спать.

— Прости. О господи. — Последовала долгая пауза. — Хочешь, чтоб я пришла?

— Конечно, хочу, но у меня хватит здравомыслия не открывать дверь. Ты сегодня чудесно выглядела.

— Ты тоже. Это, конечно, безрассудство, но в ресторане я была готова.

— Я тоже, но не задалось. До свидания.

— До свидания. Будь осторожен.

Нордстром был немного огорчен своей твердостью в том, что не пустил Лору. Семья его исчезала на реактивном самолете. Ему вдруг пришло в голову, что он мог бы вернуть Лору, если бы захотел. За ужином Соня обронила явно подсказанный намек, что мать несчастлива. Когда вышли из ресторана, были лихорадочные расспросы Лоры относительно его планов. Один раз такси остановилось, чтобы Филипп мог поблевать в водосток. Питух из него был неважный, и он перебрал вина. Нордстром сказал, что, вероятно, сдаст билеты и на несколько месяцев пойдет в кулинарное училище. Потом поступит на работу в ресторан на берегу океана. Из-за вина, кокаина и быстрой езды он разгорячился: будет стряпать возле океана, купит катерок и в свободное время будет рыбачить. Пока не решил, в Атлантическом океане, в Тихом или в Карибском море. Скорее в Карибском, потому что уже накупил рубашек. Лора и Соня живо перебили его,

говоря, что, раз он отдал все деньги, они купят ему ресторан, но он сказал: нет, я не хочу держать ресторан, хочу только стряпать в ресторане. Тут они загрустили, но он ничем не мог им помочь.

Потом позвонила Сара и сказала, что, хотя сейчас пять утра, она должна зайти и кое-что объяснить. Он ответил, что встретится с ней завтра в час в ресторане Мелона. Она как будто изумилась, но возражать не стала. Он почти не сомневался, что его сочли сазаном и намерены раскрутить. Нордстром знал, что, вопреки производимому им впечатлению, у него есть определенное преимущество: он не ошибался в людях, как бывает обычно с теми, кто судит о них предвзято. Сара, ее муж и итальянец разгуливали по Нью-Йорку, как наглые павлины. Люди, спотыкающиеся чаще всего и фатальным образом, спотыкаются из-за алчности, не понимая, что игра их — ограниченная игра, пусть и хитро сплетенная. Нордстром усвоил это в нефтяном бизнесе, если не раньше. По-прежнему бессонный, он выпил холодного пива и сделал несколько заметок в дневнике.

15 июня 78. Новая и интересная проблема. Меня угрожали убить. Я рассматриваю это, в принципе, как оскорбление и соответственным образом буду действовать. Иначе я мог бы просто уехать — меня здесь ничто не держит. Но дело не в этом. Люди ужасно уменьшают себя, позволяя шпынять себя недоумкам, будь то правительство или преступники разнообразных мастей. Удивляюсь, что отказал Лоре, впервые за все время, однако жизнь — это вопрос ясных и твердых границ. Сегодня ночью вспомнил, как удил с мамой окуней и должен был сам наживлять крючки: она терпеть не могла дождевых червей и мотыля и вытаскивать рыбу. Потрошить могла — и рыбу, и птицу, и кроликов. А еще — как пошли собирать ежевику и увидели медведя; она сказала: стань позади меня, а я сказал: мама, мне шестнадцать лет, и я больше тебя. Надо завтра ей позвонить, а может, навещу ее и заодно Генри и осенью уеду на юг. Дорогая мама, я попал в передрягу. Генри, наверно, подождал бы до темноты и пристрелил его. Никто из молодых не осмеливался дразнить Генри, даже пьяного в стельку. Сомневаюсь, что мне нужно в кулинарную школу, хотя слаб по части соусов и десертов. Эта произвольная жестокость ранит душу. Послезавтра я мог бы улететь в Рио, но угроза будет донимать меня везде, как зубная боль. Конечно, такое творится не только в городе. На папиных похоронах услышал, как громадному пьяному рабочему, жившему в хибаре у лесопилки, надоел лай соседской собаки, и однажды ночью он оторвал ей голову руками, а потом ее трупом до бесчувствия избил хозяина. Отсидел тридцать суток и переехал в Дулут. Лора могла быть здесь и говорить о беспричинном насилии. Изумительной она была любовницей и, вероятно, осталась. Однажды мы прочли современную книгу о сексе и не нашли там ничего такого, чего бы уже не делали. Тоскую по танцу. Как же мы хрупки биологически. Живешь сорок три года, и тут кто-то всаживает в тебя нож или 9-миллиметровую пулю — и спокойной ночи. Тот несчастный случай на охоте, когда мне было шестнадцать. Двое заводских охотились на оленей у озера Уэллс. Один принял другого за оленя и выстрелил. Я оказался неподалеку, нес саквояж доктора. Сказал медикам из "скорой помощи", что кислород не нужен, но они все равно вкатили его в лес. Пуля 7,62 вошла ниже пояса, ударилась в тазовую кость, срикошетила вверх и вышла под лопаткой, сделав дыру величиной с яблоко. Было холодно, рана пахла, глаза у него были открыты. Представляю, как Соня ходит по Уф-

фици с блокнотом, внимательная и милая. Как называется эта река во Флоренции? Надо поспать. Светает, а я должен быть в форме.

Утром Нордстром побрился опасной бритвой, правя ее на своем мягком ремне, — так его научил отец, утверждая, что никак иначе чисто не побреешься. За три доллара ему принесли кофейник, и он пил, высунувшись в окно, в теплый утренний воздух. Далеко внизу, в проулке, человек в грязном белом фартуке курил сигарету. Повар должен курить, глядя на океан, подумал он. Он надел роскошную гавайскую рубашку (сёрфер на фоне заходящего солнца) и мешковатые бумажные брюки. В замшевый ботинок сунул бритву: ходить помешает, но в случае чего может пригодиться.

В ресторан он нарочно пришел за полчаса. На улице заметил итальянца в припаркованной машине и дал официанту десять долларов, чтобы тот отнес записку: "Привет! Будь осторожен". Сара вошла красавицей — многие головы повернулись ей вслед. Сели возле углового окна, и он заметил, что бандюга исчез. За разговором о танцах Нордстром съел двойной татарский бифштекс для силы, а Сара поклевала салат. Она начала танцевать в десять лет, училась у Андре Эглевски, который совсем недавно умер. Надеялась в июле и августе поработать на фестивале танца "Джейкобс пиллоу" в Массачусетсе. Отец ее — профессор права в Нью-Йоркском университете. За Слэтсом замужем три года. Он яркий человек, хотя порой непредсказуем. Нордстром подумал, что до сих пор она никак не проявила себя человеческим существом. В ней было что-то от фотографии или отражения в зеркале. Сказала, что должна поговорить с ним строго наедине, и, наверное, его номер в отеле подходит для этого больше, чем ресторан.

Они прошли шесть или семь кварталов до гостиницы, причем Нордстром слегка прихрамывал из-за бритвы в ботинке. Он решил, что ему очень нравится Нью-Йорк и, если тут все уляжется, и после того, как он съездит в Висконсин, лучше всего пойти в кулинарное училище здесь. Даже паршивый воздух был приятен, вызывал что-то вроде зависимости — смесь озона и кислорода с запахами из ресторанов и вентиляционных решеток метро. Роденовский бюст Бальзака, тяжесть в желудке от обильного обеда, и здесь на Ист-Сайде самые поразительные дамы в мире. Если не можешь жить в лесу по причине беспокойства, то здесь — подходящее место. В пригородах повсюду убийственное оцепенение. Ничего яркого, и все деревья выглядят посадками. Он зашел в магазин купить нормандского козьего сыра; завернутый в солому, сыр пах сквозь пакет. Нордстрома забавляла ее взвинченность, и он мог точно предсказать, что будет дальше: она соблазнит его, а потом, топорно изобразив заботу, предложит откупиться. Актриса из нее была неважная. На душе было весело и легко, несмотря на бритву, и он был уверен, что до темноты ничего случиться не может.

Так все и вышло. В номере она нюхнула кокаина, а Нордстром отказался. Она вела себя как девочка, включила радио, продемонстрировала несколько танцевальных движений. Сняла с себя все, кроме белья, и гарцевала по комнате. Говорила, как ей понравились Лора и Соня и как жаль, что случилась такая ужасная неприятность. Они легли в постель, и на полчаса она отставила свое дурное актерство и молча занималась делом. Когда ушла в ванную, Нордстром носовым платком вынул из ее

сумочки 8-миллиметровый пистолет и засунул под матрас, насвистывая ресторанную песенку "Душа моей души". Она вышла с озабоченной миной и снюхала две дорожки кокаина.

— Не знаю, смогу ли тебе помочь...

— Помочь мне с чем? Сомневаюсь, что он опять встанет. Ты просто какая-то сумасшедшая мельница. Честное слово. — Нордстром протяжно зевнул.

— Нет, защитить тебя от Слэтса. Он страшно зол. Знаешь, не было случая, чтобы кто-нибудь его ударил и остался жив.

— Даже мама? Его никогда не шлепали? Наверняка и тебе приходилось.

— Пойми, это не шутки. Он мог бы убить тебя вчера вечером, но я сказала: нет, Слэтс. Он не хотел... Но я не всегда могу его убедить. — Она уже сердилась.

— А я хотел. Он испортил праздничный ужин моей дочери. Я желаю получить извинения. Так ему и скажи. У него плохие манеры.

— Ты ничего не понял, дубина. Если бы не я, ты бы уже был покойником. Я его уговаривала, и в конце концов он сказал утром, что согласится взять десять тысяч, если не хочешь, чтобы тебя убили. Это его последнее слово. У тебя есть время до полуночи завтра. И не надейся сбежать. Он тебя найдет. У него повсюду связи.

— Скажи ему, что я предлагаю то же самое.

— Что ты городишь?

— Я не убью его до завтрашней ночи. И мы квиты. Никто никого не убивает. Никому не надо идти в банк. Все остаются при своих деньгах.

Она ушла в ярости, написав ему телефон, и посоветовала протрезветь. Нордстром выключил радио и задумался над ее советом. На самом деле он никогда не чувствовал себя более трезвым. Он определил свое место на земле — прямо посреди Нью-Йорка, — между тем как его семья таяла в небе над Атлантикой. Его мать и лучший друг отца Генри были на севере Висконсина. Он уже пообедал и переспал с женщиной. Дальше — соснуть, в чем он крайне нуждался, потом долгая прогулка и поздний ужин. Может быть, кино. Но оставался небольшой осадок от того, что он расспрашивал сефарда о Саре прошлым летом, — и обострившееся любопытство в связи с предупреждением. Он еще раз подумал об аэропорте или о том, чтобы просто взять напрокат машину или позвонить в Корпус-Кристи, — но подумал праздно и, приняв окончательное решение, позвонил портье, чтобы к его номеру добавили еще одну комнату, соседнюю со спальней. Потом позвонил озабоченный сефард и сказал, что у него есть в Бруклине троюродный брат, психопат, он может пригодиться. Нордстром заверил его, что все "прелестно" и, если возникнут проблемы, он позвонит. Явился коридорный с новым ключом, и Нордстром собрался спать. Он отбросил мысль, что все это просто дурацкая история и неуклюжую попытку вымогательства, пусть и с угрозой, не стоит принимать всерьез. К вечеру все прояснится; если не поступит новых сигналов, значит, так тому и быть.

Семью часами позже он сидел в новой комнате и читал журнал "Одюбон". До этого он наспех прочел всю книгу Э. М. Чорана "Уроки распада", которую ему оставил Филипп. Чоран сразу стал любимым автором Нордстрома, и он решил поискать в городе другие книги. Он разместил по номеру свое оружие: бритву на подоконнике перед распахну-

тым окном, пистолет Сары, по-прежнему завернутый в платок (отпечатки пальцев могут пригодиться), и на письменном столе перед собой бутылку вина, завернутую в мокрое полотенце, — в качестве дубинки. При этом он все время сознавал полную абсурдность своего занятия. Нельзя было удержаться от улыбки, несмотря на очевидную опасность; но потом подумал, что на его стороне небольшое преимущество любителя: полная концентрация, поскольку он потерял — либо отдал — все на свете. Он прошел через незапертую двойную дверь, прошел мимо окна и погасил свет. Теперь, если кто-то наблюдает за окном, то решит, что он лег спать. Нордстром расставил по полу пустые банки из-под пива с ложками внутри — игрушечная система раннего предупреждения. Взял дневник и прошел через спальню в новую комнату, оставив дверь между ними приоткрытой. Он был почти уверен, что непрошеный гость клюнет на приманку новой комнаты. Подавил в себе желание выпить.

18 июня 78. В полдень девочки с Филиппом вылетели в Европу. Сижу и жду, когда заявится человек от Слэтса, вероятно, итальянец, и станет угрожать дальше, — вероятно, с умеренными побоями за мой наглый ответ на вымогательство. Какой сюрприз его ждет — при условии, что получится по-моему. Завтра наведу справки о кулинарных школах и о книгах Чорана. Нравятся мне эти заглавия разделов: "Самонадеянность молитвы", "Преступления храбрости и страха", "Насмешка Новой Жизни", "Непротивление ночи" и "С пренебрежением к времени". Хотя Филипп полный мудак, надо послать ему благодарственную записку. Хочу жареного окуня. И выпить. Хорошенькую женщину. Интересно, что делает Чоран в повседневности, пиша из пучин отчаяния? Спросить в письме — бесцеремонность, но подозреваю, что он достаточно счастлив, давши этому, как говорится, выход. Я не воинственный человек и насилием не интересуюсь. Кино, телевизор постоянно романтизируют эту бессмыслицу. Ни разу не прочел ничего точного о людях, которых знаю. Мир устроен тяп-ляп. Каких сил стоит сопротивление этому принципу, видишь, если просто приглядеться к лицам. Первым сигналом для меня был бы звук лифта, если он не пойдет по лестнице. Но дверь заперта изнутри. Замки не помеха — разве что самым бестолковым преступникам. Жаль, нет со мной громадной бельгийской овчарки, которую сбила на берегу машина. Держать в городе такого пса — кошмар. Сефард говорил об испанском ресторане, где первоклассно готовят тушеных кальмаров. Может быть, завтра вечером. Не помнил, что у меня было столько денег, пока не стал расплачиваться у Мелона, и почувствовал себя ослом. У Сары красиво сконструированная писька. Чудо разумного дизайна, аминь. Вспомнил, что мог позвонить старому приятелю в Управлении по контролю за наркотиками и Слэтса бы замели. Но почему-то не выношу, когда людей сажают. И полезнее научиться все делать самому в той жизни, которую я так старательно выбирал. Полночь.

Нордстром встал из-за стола и медленно, описав полуокружность взглядом, осмотрел свой арсенал. В пижамных брюках он станцевал перед зеркалом короткую жигу и шаффл, а потом выключил свет. Если все пойдет как надо, он снимет комнату или квартирку с радио и снова начнет танцевать. Номер он оплатил на неделю вперед — двести с лишним долларов сутки, — но пора уже экономить. Он прогнал из головы все мысли, чтобы, сидя здесь, целиком превратиться в слух. Часы нарочно оставил в спальне — эти штуки ходят в другом времени, будут только отвлекать.

Нордстром с интересом отметил, что в темноте, при отключенных мыслях, все равно в мозгу лениво проплывают картины. Он обнаружил, что, если не фиксироваться на этих мысленных образах, сколь бы увлекательны они ни были, они пропадают. Они двигались слева направо: Соня в детской коляске, гроза на озере и журавль, летящий над металлическим полотном воды, мать собирает землянику, авария на шоссе Сан-Диего, танцы в Бруклайне, спаржа в Марблхеде, незваная женщина, которой он отродясь не видел. Теперь его взгляд остановился на пленке света над соседним домом. Она превратилась в луну, почти полную, и ее диск с ореолом осветил комнату и его ноги на полу. Пивная банка с ложкой опрокинулась. Он встал и прижался голой спиной к косяку. Будущее входило со скоростью пять вдохов в минуту, и сердце у него как будто работало чересчур высоко в грудной клетке. Под шнурком пижамных брюк возник легкий зуд. Потом дверь открылась, человек сделал три медленных шага в комнате, остановился, повернулся немного и сделал еще три шага. Оттолкнувшись от стены, Нордстром ринулся в комнату, обхватил его поясницу; два длинных тяжелых шага, и он просунул человека в окно. Тот даже не начал сопротивляться и только в последний миг уцепился за подоконник в попытке спастись. Первые несколько этажей он пролетел молча, а потом раздался крик, быстро затихавший и оборвавшийся, когда он упал на мусорные контейнеры. У Нордстрома было странное чувство, что он бросил тяжелый якорь в глубоком месте, где почему-то не оказалось воды. Он выкинул в окно пистолет Сары и вытер платком потное лицо. Луна светила ясно и ласково ему на лицо и голую грудь. Гости часто забывали, что на город Нью-Йорк тоже светит луна.

Утром он только что вышел из душа и пил кофе, разговаривая с матерью, когда пришли детективы. Он впустил их и быстро закончил разговор; в ноябре она с двоюродной сестрой Идой собиралась на Гавайи. Они надеялись увидеть, как Джек Лорд снимается в "Гавайи 50". Один детектив согласился выпить кофе, а другой смотрел в окно. Обоим было скучно. Нет, Нордстром ничего не слышал. Спал как убитый. Напраздновались. Дочь закончила восьмой "Сару Лоуренс". Зачем еще одна комната? Думал, что бывшая жена и дочь останутся еще на день. Он подошел к окну и вместе с ними посмотрел. Да, неприятно. Какой-то бедняга. Самоубийца. Возможно — но не постоялец и не примерный гражданин. На самом деле — бандит, и они пытаются выяснить, что он тут делал. Утро было жаркое, и Нордстром предложил им пива, но они вежливо отказались. Надо обойти еще много этажей. Спасибо.

Едва они успели выйти, как позвонила Сара, в ответ на его ночной звонок Слэтсу — перед тем как лег спать. Нордстром был суров и торжествен. Пленник во всем признался, а потом от расстройства выпрыгнул из окна. Может быть, не посчитал этажи в лифте. Кто знает? Он настоятельно предложил, чтобы она и Слэтс пообедали с ним в японском ресторане "Уолдорфа". Там они все уладят. Потом он условился об обеде с сефардом, рассчитывая получить толковый совет насчет кулинарного училища.

По правде говоря, он испытывал смешанные чувства в связи с содеянным, хотя выбора, наверное, не было. Не исключено, что в конце концов шайка стала бы угрожать семье. И внутренне он был готов к тому, что ночью дело могло принять другой оборот. Но это не пустяк — вы-

швырнуть живое существо в вечность. Редко появляется на земле человек настолько плохой, чтобы заслуживать смерти. Он оделся и прочесал окрестные книжные магазины в поисках книг Э. М. Чорана; не без успеха — все-таки нашел их в новом магазине "Бук энд компани" около музея Уитни.

Когда он вошел в "Уолдорф", Сара и Слэтс уже сидели — несомненно прибыли заранее, чтобы понюхать воздух. Едва успела усадить его ярко раскрашенная гейша, как к столу подошел пожилой краснолицый коллега Нордстрома по нефтяному бизнесу. Нордстром представил ему своих соседей, но разговор уныло заглох, когда он сообщил, что ничего сейчас не делает, а думает поучиться на повара. Слэтс в синем вельветовом костюме от Хаспела был элегантен. Коллега ушел, и появились напитки.

— Теперь ты убийца, — с проницательным видом произнес Слэтс, и Сара согласно кивнула.

— Точно, — жутковато пропел Нордстром. Он хотел, чтобы им стало не по себе. — Сейчас у меня под скатертью 11-миллиметровый нацелен тебе на яйца, и я подумываю, не грохнуть ли тебя в порядке самообороны.

Глаза у Слэтса расширились от изумления и испуга. Нордстром посумасшедшему подмигнул Саре и гаркнул:

— Бах!

Повернулись встревоженно головы, а Слэтс опрокинул бокал. Подбежала гейша.

— Я рассказал анекдот, который кончается "Бах!", — объяснил публике Нордстром. — Я хочу три сашими и одну большую темпуру[1] из кальмара. А ему — еще выпить.

Гейша поклонилась.

— Ты, блядь, сумасшедший, — сказал Слэтс.

— То-очно. Я хотел завладеть вашим вниманием.

— Мужик, ты в глубокой дыре, — Слэтс кивнул.

— В самом деле... — подхватила Сара, но, увидев безумный взгляд Нордстрома, смолкла. Он уставился на обоих, странно наклонив голову.

— Вы кончайте эту тряхомудию, а то я кому-нибудь перекушу горло. Нашли с кем в игрушки играть. Послали мне недоделанного макаронника, и я доказал, что он не умеет летать, совсем не умеет. Теперь у меня его признание...

— Он никогда бы не раскололся, — перебил Слэтс, начав наконец соображать, что происходит за столом.

— Много ты понимаешь, п...а. — Нордстром наслаждался представлением, которое он давал впервые в жизни. — Я допрашивал в спецназе, в Дананге, в шестьдесят седьмом. Иногда мы выбрасывали их из вертушки, иногда я их душил. У них тонкие шеи. — Нордстром показал руками, как это делается. — С твоим другом пришлось повозиться. Я оглушил его, а когда он проснулся, вести себя хорошо не хотел, так что я скатал мокрое полотенце и засунул ему в рот, чтобы не кусался. Потом засунул туда четыре пальца и вырвал передние зубы. Признание с золотым зубом — в сейфе "Чейз Манхэттена". — Нордстром заметил золотой зуб в

1. Сашими — мелко нарезанная сырая рыба; темпура — рыба или овощи, зажаренные в соусе из молока, лука и т. п. (*яп*онские блюда).

ресторане. — А потом выбросил говноеда в окно. А потом позвонил тебе и лег спать.

Подали сашими, и Нордстром предупредил их, чтобы горчицу с хреном клали понемногу. Слэтс глядел на него с таким выражением, как будто попал в западню. Все шло по-дурацки, и номер явно не удался.

— Рыба сырая, да?

Нордстром кивнул. Слэтс попробовал осторожно, потом вошел во вкус и стал быстро есть.

— Может, разойдемся. Черт, у Берто была моя тысяча. Сейчас какой-нибудь детектив гуляет с моими деньгами. Еще выпьешь? — Он подал знак официантке и показал на стол перед Нордстромом.

— Нет, спасибо. Воздержусь. Но, может быть, угощу друга.

Подали темпуру, и Нордстром разложил.

— Вот жру эту дрянь, а мой отец погиб на Иводзиме. — Слэтс засмеялся. — Ты-то при своих. А я представляю, как детектив угощает свою бабу омаром на мои деньги.

— Я, правда, жалею, что ударил тебя. Обычно я не так быстро думаю, но там принял кокаина в туалете и забыл, что вы женаты.

Сара объяснила, что это просто способ добывать деньги, трюк, они не женаты. Богатые люди сочувствуют ей, видя грубое обращение, и дают ей деньги, чтобы вырвать из лап Слэтса. С Нордстромом они решили усложнить, приняв его за простака. Слэтс поинтересовался маршрутом путешествия, о котором Нордстром успел забыть. При слове "путешествие" ему вдруг вспомнились энергичные мужчины, стригущие овец в дальних странах, — фотографии из журнала "Нэшнл джиографик". Они поговорили еще полчаса, и Сара посоветовала кулинарную школу на Уэйверли-Плейс, когда он вернется. Слэтс пожелал заплатить за обед. Нордстром на коленях отсчитал полторы тысячи из Сониных денег на "БМВ". Сара сунула ему под столом пакетик кокаина.

— Я добавил тысячу взамен той, что ты потратил на Берто. Хочу, чтобы мы были в расчете. Все в расчете, кроме Берто.

Они вышли из ресторана в вестибюль гостиницы. Слэтс похлопал Нордстрома по плечу.

— Не страдай. Он был мудак.

В полночь Нордстром сидел у себя в спальне без света, смотрел на луну и думал о кувшинках. Соня настаивала, чтобы он сходил в Музей современного искусства и посмотрел громадные картины Моне с кувшинками; он пошел после обеда и час глядел на них, ни о чем не думая. Сейчас, при лунном свете, кувшинки на озерах северного Висконсина сменялись у него перед глазами. Иногда цветы были маленькие, желтые, как масло, иногда большие и белые с сильным мрачноватым ароматом, который он чуял и двадцать лет спустя, в гостиничном номере. Он не знал, отправится ли утром в путешествие или же поедет на несколько недель в Висконсин. Под листьями кувшинок прятались окуни, и он, бывало, проплывал под ними, смотрел вверх, и листья казались зелеными островками в воздухе, преломляющем свет. За обедом он отдал кокаин сефарду. Сефард с облегчением услышал новости, но был озадачен, когда Нордстром сказал, что Сара и Слэтс "симпатичные люди". С сефардом была нервная англо-саксонская девушка с идеальной попкой. Она хотела позвать для Нордстрома подругу, но он отказался. На самом деле

он очень устал. Сейчас вполне достаточно было просто дышать на кровати под лунным светом. Сперва вдыхаешь, потом выдыхаешь, и так далее. Это легко, если стараешься сохранять спокойствие.

Эпилог

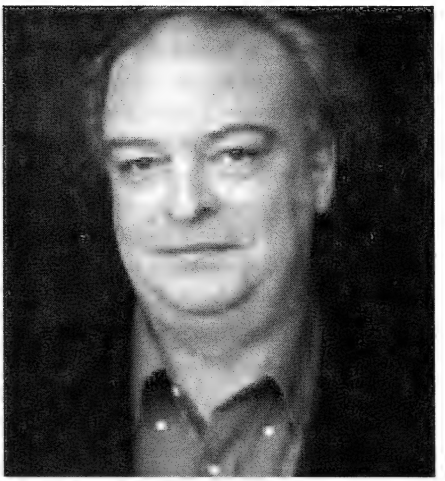
В конце октября, через год после смерти отца, он ехал на юг в "плимуте" 67 года, купленном за семьсот долларов. Не спеша и ничем не руководствуясь, кроме атласа Рэнд Макнелли, заехал в Саванну, купил две новые шины и решил, что, на его вкус, город слишком хорошенький. Он хотел избежать мест с самомнением. В багажнике лежал один чемодан, одна коробка с книгами и одна коробка с кухонными принадлежностями, с которыми он не смог расстаться, вопреки желанию путешествовать налегке; он не радовался и не огорчался, отвергая одно место за другим, — просто осматривал. Наконец на исходе ноября он нанялся в рыбный ресторанчик на островке Исламорада во Флориде — заведение с хорошей репутацией и ничтожной зарплатой. Вскоре пальцы у него воспалились от чистки креветок и возни с крабами. Ему больно проколол ладонь краб, и он научился работать осторожнее. Через месяц ему доверили готовить дежурное блюдо. Жил он в однокомнатном туристском домике в конце переулка, усыпанного раскрошенными ракушками, с сырыми мангровыми деревьями по сторонам, на берегу несудоходной лагуны. В доме была маленькая газовая плита, двуспальная кровать, пластиковый стол, линолеум на полу, стеклянная лампа леопардовой расцветки с черным абажуром, дряхлый кондиционер, три плетеных ротанговых стула. Много комаров, но он не имел ничего против — вырос среди них в Висконсине. Не желая канителиться с банком, деньги держал в морозильнике, в заиндевелой перевернутой банке из-под апельсинового сока. Пальмовых клопов, кишевших в доме, не убивал, поскольку не кусают и едят мало. Однажды с удовольствием увидел в замызганном пальмовом подросте гремучую змею. Купил гребную лодку и чуть не погиб, когда сломалась уключина и течением его понесло в бурное море; он целый день греб одним веслом и вычерпывал шапкой воду. Спасли рыбаки, и два дня он пробыл в больнице с сильными солнечными ожогами, чувствуя себя идиотом. Стоит быть начеку, думал он, в этой новой жизни, где ты совершенно не защищен. Он развернул много замороженных денег и купил "Бостонский вельбот" с шестидесятисильным "Эвинрудом", решив, что это самая остойчивая лодка из доступных. Толкаясь шестом, он мог скользить по лагуне при не очень низкой воде, а лодку держать возле дома. Купил спиннинг и крючки, маску, ласты и книгу по морской биологии. Он бродил по приливным отмелям, по книге идентифицировал улов и отпускал. Работал шесть дней в неделю, но утра и понедельник были свободны для исследований. Обвыкнувшись в этих незнакомых водах, купил карты, прицеп для лодки и по понедельникам ездил на Биг-Пайн, где было больше мангровых островков и приливных протоков. Как-то погожим теплым днем он подцепил тарпона и был потрясен, когда тот выскочил из воды рядом с лодкой, изогнув серебряное тело и хлопая жабрами, — и сорвался. В тот день он насчитал, наверное, тысячу оттенков бирюзы в воде. Став поваром, он стал еще и созерцателем воды, ветра и облаков. Ночью он танцевал под транзистор. Местные взирали на него с веселым, но почтительным удив-

лением. Был чудесный роман с официанткой-кубинкой, его сверстницей. У нее был портативный магнитофон, и она обучала его латиноамериканским танцам. Местные зауважали его еще больше, когда он вышвырнул из ресторана двух пьяных амбалов, одного уложив без сознания; но это неприятно напомнило ему об итальянце, и, придя домой, он несколько минут плакал. Он писал во Флоренцию, получал болтливые письма от дочери и обменивался с Филиппом впечатлениями à propos[1] колоссального писателя Э. М. Чорана. После того как кубинка оставила Исламораду ради Майами, у него была трехдневная связь со студенткой, несколько мрачной и скорее не любившей это занятие. Мать написала, что все-таки видела Джека Лорда в Гонолулу. Они с Генри собирались приехать к нему на две недели в апреле, когда схлынут туристы и у него будет больше времени. Поедут на автобусе, потому что Генри считает самолеты оскорблением своей жизни и жизни неба. Однажды за рулем Нордстром увидел мурену и черную акулу и пережил настоящий восторг.

Как-то вечером, за перекуром, позади ресторана он увидел двух официанток, которые остановились, не дойдя до него, и стали перешептываться. У него была привычка во время вечерней передышки посидеть на коралловой глыбе — драга вывалила на сушу эту массу древних раздавленных беспозвоночных. Он пил из высокого стакана холодный piña colada[2], курил и смотрел на океан. На его, шеф-повара, место никто из обслуги не посягал. Но вот официантки, хихикая, подошли к нему, обе пухленькие, но одна с красивым оливковым лицом. Они предложили косяк, он вежливо, но несколько отчужденно затянулся. Затруднение их состояло в том, что вечером в баре у трассы № 1 будут танцы, а у них нет партнеров и они не хотят входить в бар одни. Нордстром был смущен. Он никогда не танцевал при людях. А, черт, почему нет? — сказал он себе. В баре он танцевал с обеими девушками и со всеми, кто соглашался, до четырех часов утра, когда закончили музыканты. Потом под музыкальный автомат танцевал один, когда все разошлись.

1. По поводу (*франц.*).
2. Напиток из рома, кокосового молока, ананасного сока со льдом (*исп.*).

Энрике Вила-Матас



Бартлби и компания

Перевод с испанского Натальи Богомоловой

Пауле ди Парма

Одни видят достоинство и заслугу в том, чтобы писать хорошо; другие — в том, чтобы не писать вовсе.

Жан де Лабрюйер[1]

МНЕ никогда не везло с женщинами, я покорно ношу свой ужасный горб, все мои близкие родственники поумирали, я одинокий человек, вынужденный к тому же служить в мерзкой конторе. А в общем-то, я вполне счастлив. И сегодня особенно, потому что именно сегодня — 8 июля 1999 года — начинаю этот дневник, он же должен стать еще и чем-то вроде постраничных комментариев к некоему невидимому тексту, которые, надеюсь, покажут, на что я способен в роли исследователя человеческого типа под названием бартлби.

Двадцать пять лет назад, будучи еще совсем юным, я написал и даже опубликовал роман о невозможности любви. И в результате пережил травму, о которой у меня еще будет повод рассказать подробнее. Больше я никогда ничего не писал, мало того, я твердо решил вообще никогда не возвращаться к писательству, то есть сам превратился в одного из бартлби — вот откуда и пошел мой к ним интерес.

© Enrique Vila-Matas, 2000
© Наталья Богомолова. Перевод, 2007
Журнальный вариант. Полностью книга будет напечатана в издательстве "Иностранка".
1. Жан де Лабрюйер (1645–1696) — французский писатель, член Французской академии с 1693 г. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Всем нам знакомы эти самые бартлби — человеческие существа, которым свойственно полное неприятие мира. Прозвание свое они получили по имени писца Бартлби из одноименной повести Германа Мелвилла. Никто никогда не видел, чтобы писец этот что-либо читал, хотя бы газеты; обычно он подолгу простаивал "у своего тусклого окна за ширмами, вперив взор в глухую кирпичную стену"[1] Уолл-стрит; он никогда не пил ни пива, ни чаю, ни кофе, как прочие смертные; никогда никуда не ходил, потому что жил тут же, в конторе, проводя в ней даже воскресенья; никогда никому не говорил, кто он такой, откуда родом и есть ли у него близкие на этой земле; а когда его спрашивали, где он родился, или поручали какую-либо работу, или просили рассказать хоть что-нибудь о себе, он неизменно отвечал:

— Я бы предпочел отказаться.

Меня уже давно занимает это явление во всей его широте — то есть синдром Бартлби в литературе; я давно изучаю эту болезнь, врожденный недуг современной словесности: нежелание что-либо делать или стремление к *ничто*. В результате некоторые творческие личности, пусть даже наделенные высоким чувством эстетической ответственности (а возможно, именно из-за этого), так и не начинают писать; правда, бывает, они все-таки создают одну-две книги, а затем наотрез отказываются продолжать; бывает также, что они начинают писать весьма бойко, и вдруг в один прекрасный день их едва ли не в буквальном смысле разбивает паралич — и уже навсегда.

Идея заняться исследованием литературы Направления Нет — то есть творчества Бартлби и компании — родилась у меня в прошлый вторник, когда я сидел у себя в конторе и вдруг мне послышалось, будто секретарша шефа сказала кому-то по телефону:

— Сеньор Бартлби на совещании.

Я едва не расхохотался. Совершенно невозможно представить себе, чтобы Бартлби с кем-либо совещался или, скажем, включился в кипучую атмосферу заседания административного совета. Зато не так уж трудно — собственно, это я и намерен проделать в своем дневнике или, если угодно, в постраничных комментариях — собрать вместе целую толпу бартлби, то есть писателей, пораженных Болезнью, главным симптомом которой является нежелание что-либо делать.

Конечно же, фамилия Бартлби мне просто послышалась, когда секретарша произнесла довольно похожую фамилию шефа. Но, признаюсь, ошибка пришлась как нельзя кстати, она дала внезапный толчок, и вот после двадцати пяти лет молчания я наконец-то решился вновь взяться за перо и рассказать о самых разных и важных тайнах — о самых замечательных из тех писателей, что бросили литературу.

Итак, я намерен прогуляться по лабиринту Нет, по тропкам самой удивительной — и соблазнительной — тенденции в современной литературе. Ведь это единственный путь, еще оставшийся открытым для подлинного литературного творчества. Сию тенденцию породили вопросы: "Что такое литература?" и "Где она?". Направление Нет блуждает вокруг мысли о невозможности существования литературы и честно де-

1. Здесь и далее повесть "Писец Бартлби" цит. в переводе М. Лорие по.: Герман Мелвилл. Собр. соч. в 3 тт. Т. 3.— Л., 1988.

лится с нами суровым — но вместе с тем весьма многообещающим — прогнозом касательно судьбы словесности конца нынешнего века.

Пора признать, что именно из нежелания что-либо делать — то есть из лабиринта Нет — может родиться искусство будущего. Какой же окажется эта литература? Совсем недавно меня спросил об этом, не без ехидства конечно, коллега по работе.

— Не знаю, — ответил я. — Знать бы, так и сам чего-нибудь написал бы.

Что ж, посмотрим, на что я способен. По моему убеждению, только исследование лабиринта Нет способно подсказать новые идеи для грядущих сочинений. Итак, я начинаю писать свои комментарии, где попытаюсь истолковать некий невидимый текст, невидимый, но тем не менее существующий, ведь очень даже может случиться, что этому тексту-призраку суждено в конце концов перескочить в литературу будущего тысячелетия.

1) Роберт Вальзер[1] знал: писать о том, что писать невозможно, тоже значит писать. У него было много профессий: продавец в книжной лавке, секретарь адвоката, банковский служащий, рабочий на заводе по производству швейных машинок и, наконец, камердинер в замке одного богатого семейства в Верхней Силезии. Тем не менее Роберт Вальзер время от времени удалялся в Цюрих, в "Бюро по учету безработных" (более вальзеровское название трудно вообразить, но оно подлинное), и там с наступлением сумерек садился на старый табурет и при тусклом свете керосиновой лампы пускал в дело свой изящный почерк, исполняя роль переписчика, то есть роль Бартлби.

Но не только эта склонность к переписыванию, а и вся жизнь Вальзера заставляют нас вспомнить героя рассказа Мелвилла — писца, который двадцать четыре часа в сутки проводил в конторе. Роберто Калассо[2], сравнивая Вальзера с Бартлби, заметил, что в душе у таких типов, изображающих из себя самых обычных скромных граждан, тем не менее кроется поразительная тяга к отрицанию мира. И она тем радикальнее, чем незаметнее, потому что разрушительный порыв чаще всего и бывает неприметен для окружающих, и они, как правило, считают всех бартлби существами серыми и по натуре своей безвредными. "В глазах многих Вальзер, автор 'Якоба фон Гунтена', изобретатель Института Беньяменты, — пишет Калассо, — по-прежнему фигура вроде бы понятная, случается даже прочесть, что его нигилизм буржуазен и по-швейцарски простодушен и незлобив. На самом же деле Вальзер так и остается до сих пор персонажем неразгаданным, это параллельный путь природы, почти неразличимая нить. Покорность Вальзера, как и непокорность Бартлби, таит в себе радикальный разрыв. <...> Оба переписывают, копируют тексты, которые вонзаются в их плоть подобно прозрачным лезвиям. Они не делают звучных заявлений, не пытаются что-то изменить. Я не развиваюсь, говорит Якоб фон Гунтен. Я не желаю перемен, говорит Бартлби. Сходны они и в том, что молчание приравнивают к самому вескому слову".

1. Роберт Вальзер (1878—1956) — швейцарский писатель. См. "ИЛ", 1998, № 9.
2. Роберто Калассо (р. 1941) — итальянский писатель. В "ИЛ" печаталась глава из его книги "Брак Кадма и Гармонии" (2003, № 8).

Среди писателей Направления Нет секция писцов, если можно так выразиться, — из самых странных, но, пожалуй, именно она привлекает меня больше других. Ведь двадцать пять лет назад я на собственной шкуре испытал, что значит быть писцом, вернее что значит чувствовать себя писцом. На меня это подействовало ужасно. Я был тогда молод и очень гордился тем, что уже опубликовал книгу о невозможности любви. Я подарил книгу отцу, даже не подозревая, какие непоправимые последствия возымеет для меня сей поступок. А случилось следующее: несколько дней спустя отец обнаружил в моем сочинении целый ряд выпадов против его первой жены и обиделся; мало того, он заставил меня и ей тоже отправить экземпляр с дарственной надписью, составленной под его диктовку. Я изо всех сил сопротивлялся. Ведь литература была для меня — как и для Кафки — в первую очередь единственно доступным средством, чтобы обрести независимость от отца. Я отчаянно спорил, отказываясь писать с чужих слов. Но в конце концов сдался, и было ужасно чувствовать себя писцом в услужении у тирана, диктующего дарственные надписи.

Эта история раздавила меня, и в следующие двадцать пять лет своей жизни я уже не писал ничего. Недавно, за несколько дней до того, как услышать слова: "Сеньор Бартлби на совещании", я прочел книгу, которая помогла мне примириться с ролью писца. Чтение "Института Пьера Менара" доставило мне такое удовольствие и так рассмешило, что это явно подтолкнуло к принятию важного решения: забыть застарелую обиду и снова взять в руки перо.

"Институт Пьера Менара" — роман Роберто Моретти. Действие происходит в колледже, где учат отвечать "нет" на тысячу и одно предложение — от самых нелепых до самых привлекательных, когда отказаться совсем уж обидно. Это роман юмористический, а кроме того — изобретательная пародия на Институт Беньяменты Роберта Вальзера. Среди учеников Института мы и вправду обнаружим как самого Вальзера, так и писца Бартлби. В романе почти ничего не происходит, просто, заканчивая Институт, все ученики выходят оттуда, чтобы стать истинными писцами, веселыми и беспечными.

Меня здорово посмешил роман — я и до сих пор продолжаю хохотать. Вот и сейчас — пишу эти вот строки и прямо помираю со смеху, потому что в голове у меня мелькнула такая мысль: а почему бы и мне не примкнуть к цеху писцов? Чтобы получше обмозговать новую идею и войти в роль, я принимаюсь переписывать взятую наугад фразу Роберта Вальзера — первую попавшуюся на глаза, когда я открыл книгу, тоже взятую наугад: "По уже окутанному сумерками лугу гуляет одинокий путник". Я переписываю фразу, потом пытаюсь прочесть ее вслух с мексиканским акцентом и снова захожусь смехом. Потом мне вспоминается история двух писцов, живших в Мехико: Хуана Рульфо и Аугусто Монтерросо[1], которые несколько лет прослужили в весьма мрачной конторе, где, по моим сведениям, вели себя как настоящие бартлби и страшно боялись начальника, имевшего привычку каждый день по окончании рабочего дня непременно пожимать руку всем сотрудникам по очереди. Рульфо и Монтерросо, два писца из Мехико, старались по мере возможности спрятать-

1. Хуан Рульфо (1918–1986) — мексиканский писатель; Аугусто Монтерросо (1921–2003) — гватемальский писатель, в 1944 г. по политическим мотивам переехал в Мексику.

ся за колонну, потому что опасались, как бы шефу не взбрело в голову не только проститься, но и распрощаться с ними навсегда.

Их страх перед начальственным рукопожатием приводит мне на память историю написания романа "Педро Парамо", которую его автор, Хуан Рульфо, словно признаваясь в принадлежности к породе писцов, рассказывал так: "В мае 1954 года я купил школьную тетрадку и записал туда первую главу романа, который вот уже несколько лет как сидел у меня в голове, постепенно обретая форму. <...> Я понятия не имею, что и откуда ко мне пришло и что легло в основу моих фантазий. Впечатление было такое, будто кто-то взял да и надиктовал мне всю книгу. Неожиданно, иногда прямо посреди улицы, меня вдруг осеняло, и я спешил записать текст на зеленых и синих листочках".

Роман, который создавался так, словно его автор был всего лишь писцом, принес Рульфо успех и громкую славу, но за следующие тридцать лет он так ничего больше и не сочинил. Обычно он сравнивал себя с Рембо, который вторую свою книгу[1] опубликовал в девятнадцать лет, а потом бросил литературу и окунулся в приключения. Скитания его продолжались до самой смерти, случившейся без малого два десятилетия спустя.

Какое-то время страх перед рукопожатием шефа, которое могло означать увольнение, уживался в душе Рульфо со страхом перед людьми, которые считали своим долгом подойти к нему и сказать, что он просто обязан еще что-нибудь опубликовать. Непременно. Когда Рульфо спрашивали, почему он перестал писать, тот заученно отвечал:

— Дело в том, что умер мой дядя Селерино, который рассказывал мне всякие истории.

И надо сказать, что этого дядю Селерино он вовсе не выдумал. Дядя существовал на самом деле. Он был пьяницей и зарабатывал на жизнь тем, что конфирмировал детишек; Рульфо не раз сопровождал его в поездках и слушал фантастические истории дяди Селерино о его жизни — истории по большей части придуманные. Книгу рассказов "Равнина в огне" Рульфо сперва хотел назвать "Рассказы дяди Селерино". Рульфо и на самом деле перестал писать вскоре после его смерти. Свалить вину на дядю Селерино — это, насколько мне известно, одна из самых оригинальных отговорок, изобретенных писателями Направления Нет, чтобы оправдать свое нежелание что-то делать.

— Как это — почему я не пишу? — возмущался Хуан Рульфо в 1974 году в Каракасе. — Потому что умер мой дядя Селерино, ведь это он рассказывал мне занятные истории. Он любил со мной поболтать. Но слыл большим врагом. Все, что я от него услышал, — чистейшая выдумка, а значит, и все мною написанное — тоже выдумка. Особенно дядя Селерино любил пожаловаться на свою нищету. Но он был не таким уж и бедным. Дело в том, что он пользовался уважением в округе, и поэтому, по словам тамошнего архиепископа, ему доверяли совершать над детьми таинство миропомазания. Вот он и разъезжал из деревни в деревню. Ведь те края считались небезопасными, и священники опасались так далеко забираться. Я часто путешествовал вместе с дядей Селерино. Мы приезжали в какой-нибудь глухой уголок, дядя выполнял положенный обряд и брал за это соответствующую мзду. Я пока еще не описал наши поездки, но когда-нибудь непременно опишу. Занятно ведь! Мы ездили

1. "Пора в аду" (1873).

по деревням, наделяя детишек Божественной благодатью и все такое... При этом дядя-то на самом деле был атеистом, вот оно как...

Но Хуан Рульфо, желая объяснить, почему он перестал писать, ссылался не только на дядю Селерино. Иногда всплывала "наркоманская" тема.

— Нынче даже любители марихуаны выпускают книжки, — говорил он. — И вышла куча романов такого сорта... Очень, даже очень странных... Ну я и решил пообождать.

Про ставшее легендой молчание Хуана Рульфо написал его ближайший друг Монтерросо, с которым они вместе работали писцами в Мехико. Монтерросо посвятил Рульфо язвительную басню — "Хитроумный Лис". Речь там идет о Лисе, который сочинил два успешных романа и почил на лаврах. Пролетели годы, а он так ничего больше и не опубликовал. Начались разговоры да пересуды: мол, что такое случилось с Лисом? При встречах на каком-нибудь, скажем, коктейле к нему непременно кто-то подходил, чтобы упрекнуть за то, что Лис пренебрегает литературой. Но я ведь уже напечатал две книги, устало отмахивался Лис. И очень даже хороших, не отступал собеседник, поэтому ты просто обязан снова включиться в работу. Но Лис в душе был уверен, что на самом-то деле люди ждут, что теперь он напишет плохую книгу. Но на то он и Лис, чтобы всех перехитрить.

Ну вот! Пересказав басню Монтерросо, я окончательно примирился с судьбой писца. Пора навсегда забыть рану, когда-то нанесенную отцом. В этом ремесле нет ничего ужасного. Когда ты что-нибудь переписываешь, ты уподобляешься Бувару и Пекюше (героям Флобера), или Симону Таннеру (а заодно и его создателю Вальзеру), или безвестным чиновникам из "Процесса" Кафки.

Кроме того, быть писцом значит иметь честь принадлежать к созвездию бартлби. Такой вывод меня обрадовал, и я, склонив голову, на несколько минут погрузился в мысли совсем иного рода. Я сидел у себя дома, но в полудреме перенесся в город Мехико, в ту самую контору. Письменные столы, конторки, стулья, кресла. В глубине комнаты окно, а за ним не столько виден, сколько угадывается фрагмент пейзажа Ко́малы[1]. Чуть дальше — входная дверь, на пороге стоит шеф и протягивает мне руку. Только неясно, мексиканский это шеф или мой тутошний. Короткая заминка. Я чиню карандаш и понимаю, что пора прятаться за колонну. Колонна напоминает мне ширмы, за которыми скрывался Бартлби, пока выносили мебель из конторы на Уолл-стрит, где он жил.

И вдруг мне пришла счастливая мысль: если кто-нибудь обнаружит меня за колонной и поинтересуется, что я там делаю, я с удовольствием объясню, что я писец и работаю с Монтерросо, который в свою очередь работает на Лиса.

— А этот Монтерросо, он что, как и Рульфо, писатель Направления Нет?

Я ждал, что ко мне вот-вот подступят с подобным вопросом. И уже приготовил ответ:

— Нет. Монтерросо пишет эссе, басни, коров и мух[2]. Он пишет мало, но все-таки пишет.

1. Ко́мала — деревня, где происходит действие романа Хуана Рульфо "Педро Парамо".
2. Коровы, мухи — отсылка к названиям эссе Монтерросо "Корова" и "Мухи".

На этих словах я и проснулся. И мною овладело острое желание немедленно переписать в тетрадь увиденный сон. Вот оно, счастье писца!

На сегодня достаточно. Завтра вернусь к этим своим постраничным комментариям. Как написал Вальзер в "Якобе фон Гунтене": "Сегодня надо перестать писать. Это меня слишком возбуждает. И буквы пылают и пляшут у меня перед глазами".

3) "Я свыкся, — пишет Рембо, — с простейшими из наваждений: явственно видел мечеть на месте завода, школу барабанщиков, руководимую ангелами, шарабаны на небесных дорогах, салоны в озерной глубине..."[1]

В девятнадцать лет Рембо, явив пример гениальной творческой скороспелости, уже успел написать все, а затем погрузился в литературное молчание, которому суждено было продлиться до конца его дней. Какова природа озарений Рембо? Думаю, их порождало невероятно мощное воображение.

Труднее понять природу озарений Сократа. Хотя известно, что он был склонен к бреду и видениям, но об этом на протяжении многих веков говорилось скупо, словно существовал некий заговор молчания. Ведь нелегко признать тот факт, что один из столпов нашей цивилизации был неуправляемым эксцентриком.

До 1836 года никто не брал на себя смелость напомнить, каким был Сократ в действительности. Самым отважным оказался Луи Фердинан Лелю, написавший прекрасное эссе "О демоне Сократа". Верно следуя свидетельству Ксенофонта, он восстановил образ мудрого грека. Иногда кажется, будто перед нами портрет каталонского поэта Пере Жимферрера[2]: "Он всегда — в любое время года — носил один и тот же плащ, ходил босиком и по снегу, и по раскаленной солнцем земле Греции, нередко в одиночестве прыгал и танцевал — без малейшей к тому причины и словно по чистой прихоти, — <...> в конце концов столь странное поведение и диковинные манеры принесли ему репутацию сумасброда, а Зенон-эпикуреец обозвал его афинским шутом, что сегодня обозначается словом "эксцентрик".

Платон в "Пире" дает еще более любопытное свидетельство о склонности Сократа к бредовым состояниям и озарениям: "Сократ, предаваясь своим мыслям, всю дорогу отставал, а когда Аристодем останавливался его подождать, велел ему идти вперед. <...> Такая уж у него привычка: отойдет куда-нибудь в сторонку и стоит там"[3]. "Я ощутил, — сказал вдруг Сократ, — тот самый божественный знак, который так хорошо мне знаком и явление которого всегда парализует меня в миг, когда следует действовать. <...> И бог, который управляет мною, не позволил мне говорить тебе об этом до сего момента, я дожидался его позволения".

"Я свыкся с простейшими из наваждений", — мог бы написать сам Сократ, если бы когда-нибудь написал хоть одну строку, потому что его умственные блуждания, принимавшие характер галлюцинаций, надо полагать, теснейшим образом связаны с нежеланием писать. Да и кому, скажите на милость, захочется составлять инвентарные описи собственных видений? Да, Рембо это сделал, но после пары книг занятие ему

1. Из "Поры в аду": Словеса в бреду II. Алхимия слова. Перевод Ю. Стефанова. Цит. по: Рембо. Произведения. — М., 1988.
2. Пере Жимферрер (р. 1945) -- каталонский поэт.
3. Цит. по: Платон. Сочинения в 3 тт. Т. 2. Пир. Перевод С. К. Апта.

наскучило, возможно он вдруг спохватился, ведь если все время отдавать описанию бесчисленных видений, одного за другим, то жизнь будет погублена; а может, Рембо что-то слышал о рассказе Асселино[1] "Ад для музыканта", где речь идет об ужасных галлюцинациях, преследующих композитора: тот слышит все свои сочинения, которые разом исполняются — и дурно, и прекрасно — на всех роялях мира.

Есть очевидное родство между отказом Рембо продолжать скрупулезно описывать собственные видения и упорным нежеланием Сократа доверить бумаге свидетельства о своих галлюцинациях. Хотя можно — при желании, конечно, — легко усмотреть в отказе Рембо от литературы, отказе, который ныне воспринимается как символ, не более чем повторение исторического примера аграфа Сократа, не взявшего на себя труд написать даже пары книг (как Рембо), а изначально отринувшего мысль исполнить свои галлюцинации "на всех роялях мира".

Характер сходства между Артюром Рембо и его великим учителем Сократом отлично определил Виктор Гюго: "На свете бывают загадочные люди, которые не могут не быть великими. Почему они такие? Они и сами того не ведают. Может, об этом знает тот, кто их послал? В зрачках у них навек запечатлено ужасное видение. Они видят океан, как видел его Гомер, Кавказ — как Эсхил, Рим — как Ювенал, ад — как Данте, рай — как Мильтон, человека — как Шекспир. Опьяненные грезами и предчувствиями, они почти в забытьи устремляются вперед по водам бездны, они одолели непознаваемую границу воображаемого, и оно навсегда пронзило их сердце... Лицо их закрыто бледным платом света. Душа испаряется через поры. Какая душа? Бог".

Кто посылает таких людей? Я не знаю. Меняется все, кроме Бога. "Не проходит и полугода, как даже умирать начинают по новой моде", — говорил Поль Моран[2]. Никогда не изменяется только Бог, говорю себе я. Все знают, что Бог молчит, Он мастер молчания, Он слышит "все рояли мира", Он настоящий писатель Направления Нет, поэтому Он и трансцендентен. Я целиком и полностью согласен с Мариусом Амбросинусом, который сказал: "По-моему, Бог — личность исключительная".

4) На самом деле этот недуг — синдром Бартлби — пришел к нам издалека. Сегодня эндемическим свойством литературы стало нежелание что-то делать или тяга к Ничто, благодаря чему некоторые авторы собственно авторами-то никогда в жизни и не будут.

Достаточно вспомнить, что наш век открывается знаковым текстом Гофмансталя ("Письмо лорда Чэндоса" появилось в 1902 году), где венский писатель обещает — и тщетно — никогда больше не писать ни строчки. Франц Кафка постоянно — и прежде всего в своих "Дневниках" — возвращается к мысли о том, что литературная материя по самой сути своей существовать не может.

Андре Жид создал героя, который на протяжении целого романа собирается написать книгу, но так ничего и не создает ("Топь"); Роберт Музиль воспел, превратив едва ли не в миф, идею "непродуктивного автора" ("Человек без свойств"). Господин Тест — alter ego Валери — не

1. Шарль Асселино (1820–1874) — французский писатель и исследователь литературы.
2. Поль Моран (1888–1976) — французский писатель.

только отказался что-либо писать, но даже вышвырнул в окно все книги из своей библиотеки.

Витгенштейн напечатал только две книги: знаменитый "Логико-философский трактат" и "Словарь для начальных школ". При каждом удобном случае он повторял, что излагать собственные мысли ему невероятно трудно. У Витгенштейна, как и у Кафки, осталась масса незавершенных текстов, набросков и планов, самим автором так никогда и не опубликованных.

Но достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на литературу XIX века, чтобы понять: "невозможные" живописные полотна или книги — это едва ли не закономерное наследие романтической эстетики как таковой. Франческо, герой "Эликсира дьявола" Гофмансталя, так никогда и не написал Венеру, чей идеальный образ живет в его воображении. В "Неведомом шедевре" Бальзак рассказывает о художнике, который мечтает изобразить женщину своей мечты, но получается у него лишь крошечный фрагмент ее ноги. Флобер так никогда и не завершил замысел "Гарсона", хотя он повлиял на все его творчество. А Малларме заполнил какими-то расчетами сотни карточек, работая над своим великим проектом под названием "Книга", но дальше не продвинулся ни на шаг.

Так что нынешнее состояние дел уходит корнями в прошлое — уже тогда люди впадали в ступор при одной только мысли об абсолютной величине, которую в идеале должно представлять собой любое художественное творение. И как ни парадоксально это звучит, но аграфы — тоже часть литературы. Вот что говорит Марсель Бенабу[1] в "Почему я не написал ни одной из своих книг": "Только не думай, читатель, что не написанные мною книги — это чистое ничто. Напротив (я хочу, чтобы тут не осталось ни малейшей неясности), они — нечто вроде задела (аванса, час их еще не пробил) для мировой литературы".

5) Порой человек бросает писать просто потому, что им овладевает безумие, от которого ему уже никогда не излечиться. Самый характерный случай — Гёльдерлин, невольным подражателем которого стал Роберт Вальзер. Тридцать восемь лет Гёльдерлин провел в мансарде каменщика Циммера в Тюбингене, где сочинял странные и непонятные стихи, подписанные именами Скарданелли, Киллалузимено или Буонарроти. Вальзер последние двадцать восемь лет своей жизни провел сперва в разных сумасшедших домах Вальдау, затем в клинике в Херизау — и лихорадочно работал: писал микроскопическими буковками на крошечных клочках бумаги что-то фантастическое и не поддающееся расшифровке.

Думаю, можно сказать, что как Гёльдерлин, так и Вальзер по-своему *продолжали писать*: "Писать, — утверждала Маргерит Дюрас, — означает также не говорить. То есть молчать. Беззвучно выть". О беззвучных завываниях Гёльдерлина мы имеем — среди прочих — и свидетельство И. Г. Фишера[2], который рассказывает о своем последнем визите к поэту в Тюбингене: "Я попросил Гёльдерлина написать несколько строчек на любую тему, и он спросил, что я предпочел бы: про Грецию, про Весну или про Дух Времени. Я выбрал последнее. И тотчас в глазах его вспыхнул

1. Марсель Бенабу (р. 1939) — французский писатель, историк, член группы УЛИПО (Мастерская потенциальной литературы).
2. Иоганн Георг Фишер (1816–1897) — немецкий писатель.

почти что юношеский огонь, он подошел к конторке, взял большой лист бумаги, новое перо и написал, отбивая по конторке ритм пальцами левой руки, — при этом каждую строку он заканчивал довольным "Ухм!" и одновременно выражал удовлетворение написанным кивком головы..."

О беззвучных завываниях Вальзера подробно свидетельствует Карл Зеелиг[1], верный друг, продолжавший навещать писателя, когда того поместили в сумасшедший дом сперва в Вальдау, а потом в Херизау. Остановлюсь на "моментальном снимке" (этот литературный жанр страшно любил Витольд Гомбрович), где рассказывается, что Зеелиг стал свидетелем того, как Вальзер пережил настоящий "момент истины", то есть наблюдал за ним в миг, когда человек каким-либо жестом — у Гёльдерлина, например, это был одобрительный кивок головой — либо фразой вдруг приоткрывает свою сущность: "Никогда не забуду осеннее утро, когда мы с Вальзером в очень густом тумане шли из Тойфена в Шпейхен. В тот раз я сказал ему, что, возможно, его сочинения проживут не меньше, чем книги Готфрида Келлера. Он остановился как вкопанный, очень сурово на меня глянул и сказал, что если я ценю нашу дружбу, то никогда больше не должен повторять подобных похвал. Он, Роберт Вальзер, ноль без палочки и хочет, чтобы его забыли".

Все творчество Вальзера, включая и красноречивое молчание длиной в двадцать восемь лет, — это попытка доказать тщету любого дела, как, впрочем, и тщету самой жизни. Наверно, поэтому он и желал быть никак не более чем нулем без палочки. Кто-то заметил, что Вальзер похож на бегуна, который, оказавшись перед вожделенной финишной лентой, вдруг в полном изумлении останавливается, обводит взглядом наставников и товарищей, а затем покидает беговую дорожку, то есть делает свой собственный выбор — в данном случае подчиняясь эстетике растерянности и сомнения. Мне Вальзер напоминает Пикемаля, забавного спринтера шестидесятых годов, который был циклотимиком и порой забывал, что пора заканчивать забег.

Роберт Вальзер был не чужд тщеславию, к тому же любил суету, летние костры и женские туфельки, а также освещенные солнцем дома и реющие на ветру знамена. Но тщеславие, которому он не был чужд, ничего общего не имело с погоней за личным успехом, нет, тщеславие Вальзера сводилось скорее к потаенному наслаждению ничтожным и преходящим в нашей жизни. Вальзер как никто иной был далек от гордых вершин, где царят сила и амбиции: "И если бы когда-нибудь неведомая волна подхватила меня и вознесла наверх, туда, где царят сила и амбиции, я сокрушил бы обстоятельства, которые благотворствовали мне, и сам себя швырнул бы обратно вниз, в последнюю и ничтожнейшую тьму. Только в самом низу я способен дышать".

Вальзер желал быть нулем без палочки, но больше всего — чтобы о нем забыли. По его убеждению, каждому автору суждено быть забытым, едва тот кончает писать, ведь и власть над этой конкретной страницей он уже утратил, та в буквальном смысле улетела от него, стала частью определенного контекста, сложенного из различных обстоятельств и чувств, она сама отвечает на вопросы, которые задают ей люди, при том что некоторые из них сам писатель не мог бы даже вообразить.

1. Карл Зеелиг (1894–1962) — швейцарский писатель, журналист.

Суета, тщета и мирская слава смешны. Сенека говорил, что слава отвратительна, ибо зависит от мнения многих. Но Вальзер желал быть забытым по несколько иной причине. И слава, и суета не столько дурны, сколько абсурдны. Потому что слава, например, как будто бы утверждает своеобразные отношения собственности между именем и текстом, хотя последний давно живет своей независимой жизнью, на которую поблекшее имя автора уже никоим образом не способно воздействовать.

Вальзер желал быть нулем без палочки, а тщеславие, которому он был не чужд, видимо, понимал в духе Фернандо Пессоа[1]: тот однажды, швырнув на пол серебряную обертку от шоколада, заявил, что точно так же когда-то он швырнул на пол собственную жизнь.

Над жизненной тщетой смеялся под конец своих дней и Валери Ларбо[2]. Вальзер провел последние двадцать восемь лет в сумасшедшем доме, а Валери Ларбо, у которого была парализована половина тела, провел последние двадцать лет своей полной приключений жизни в инвалидном кресле.

Ларбо в целости сохранил здравый смысл и память, но что-то случилось с его языком: ему не удавалось выстроить слова в нужном порядке, он изъяснялся с помощью отдельных существительных и инфинитивов и часто прибегал к напряженным паузам, к молчанию. И вот однажды, когда друзья пришли навестить писателя, он вдруг выпалил:

— Bonsoir les choses d'ici bas.

Доброй ночи, всё здесь. Эту фразу невозможно перевести. Как замечает Эктор Бьянчотти[3] в посвященном Ларбо рассказе, в этой "доброй ночи" таятся сумерки, клонящийся к закату день, а вовсе не ночь, к тому же легкая ирония окрашивает фразу, где упоминается "всё здесь", то есть вещи здешнего мира. Если "доброй ночи" заменить на "прощайте", тонкий оттенок исчезнет.

В тот день Ларбо повторил эту фразу несколько раз — давясь смехом и явно желая подчеркнуть, что тут нет никакой оговорки, что он понимает всю бессмысленность своих слов, но при этом именно они прекрасно передают тщету любого начинания.

Противоположную позицию занимает Фаниль, герой рассказа "Тщеславный" аргентинского писателя, замечательного прозаика Х. Родольфо Вилькока[4], которым я искренне восхищаюсь и который, в свою очередь, восхищался Вальзером. Я только что наткнулся на газетное интервью, заложенное между страниц одной из его книг, где Вилькок изъясняет свою позицию так: "Среди любимых мною авторов Роберт Вальзер и Рональд Фербенк[5], а также все авторы, которых любили Вальзер и Фербенк, а также все авторы, которых, в свою очередь, любили те".

У Фаниля, героя "Тщеславного", прозрачное тело — и кожа, и мускулы, — поэтому видны, словно в стеклянной витрине, внутренние органы. Фаниль обожает демонстрировать себя, вернее демонстрировать свои внутренности: он принимает друзей в купальном костюме и часто стоит у окна с обнаженным торсом, позволяя прохожим восхищаться ра-

1. Фернандо Пессоа (1888—1935) — португальский поэт. См. "ИЛ", 1997, № 9.
2. Валери Ларбо (1881—1957) — французский писатель.
3. Эктор Бьянчотти (р. 1930) — французский писатель, родился в Аргентине.
4. Хуан Родольфо Вилькок (1919—1970) — аргентинский писатель, поэт, критик и переводчик.
5. Рональд Фербенк (1886—1926) — английский писатель; слыл денди, эстетом, экзотической личностью.

ботой его органов. Легкие наполняются воздухом, сердце бьется, кишки слегка шевелятся — и Фаниль чрезвычайно всем этим гордится. "Но ведь так происходит всегда, — пишет Вилькок. — И если у человека есть какая-нибудь особенность, он, вместо того чтобы скрывать, выставляет ее напоказ, а порой даже превращает в смысл всей своей жизни".

Рассказ завершается следующим образом: в один прекрасный день некто говорит тщеславному герою: "Послушай, а что это за белое пятно у тебя там, под соском? Раньше его вроде бы не было". И тут же становится ясно, к чему может привести неумеренный эксгибиционизм.

6) Бывают и такие случаи, когда человек отказывается писать, потому что считает, что он никто. Например, Пепин Бельо[1]. Маргерит Дюрас говорила: "Никакой истории моей жизни не существует. Отсутствует центр. Нет ни пути, ни направления. Есть довольно обширное пространство, и там, по сложившемуся убеждению, якобы кто-то обитает, но на самом деле там никого нет". "Я никто", — повторяет Пепин Бельо, когда в беседе с ним упоминают о том, что он безусловно сыграл роль вдохновителя, или даже создателя, пророка и мозгового центра знаменитого Поколения 1927 года, литературной группы, возникшей в так называемой Студенческой резиденции[2]; в состав группы входили он, Гарсиа Лорка, Бунюэль и Дали. Висенте Молина Фойш[3] в "Золотом веке" рассказывает, как однажды напомнил Пепину Бельо, что именно тот оказал решающее влияние на самых талантливых представителей этого поколения, и Бельо ответил со скромностью, которая не выглядела ни притворной, ни хвастливой: "Я никто".

И сколько бы Пепину Бельо ни твердили — сейчас ему уже девяносто три года, но при всей своей творческой гениальности он так и остался аграфом, — сколько бы ни напоминали, что во всех мемуарах, во всех книгах, посвященных Поколению 1927 года, непременно звучит его имя, сколько бы ему ни твердили, что в любой из этих книг с величайшим восхищением описываются его выдумки, пророческие догадки, острота ума, сколько бы ни повторяли, что он был тайным мозговым центром самого блестящего литературного поколения за всю историю XX века, сколько бы ему это ни внушали, он всегда отвечает одно и то же: "Я никто". И смеется каким-то удивительно спокойным смехом, а затем добавляет: "Я много всего написал, но ничего не осталось. Я потерял письма, потерял тексты, написанные в ту пору, когда мы жили в Резиденции, потому что я все это совершенно не ценил. Я написал воспоминания — и уничтожил. Мемуарный жанр — он важен, а вот я — нет".

В Испании Пепин Бельо — это писатель Направления Нет par excellence[4], гениальный архетип испанского художника без произведений. Имя Бельо включено во все словари по литературе и искусству, его роль оценивается очень высоко, и тем не менее он не оставил никаких творений, он прошел по истории искусства, ни разу не дерзнув покорить

1. Хосе (Пепин) Бельо Ласьерра (р. 1904) — друг Лорки и Дали, участвовал в создании фильма Дали и Бунюэля "Андалузский пес" (1928).
2. Студенческая резиденция — так называли созданный в 1910 г. в Мадриде Центр исторических исследований, по сути дела вольный университет, сформировавший несколько поколений испанской интеллигенции.
3. Висенте Молина Фойш (р. 1946) — испанский поэт, драматург, прозаик, кинокритик.
4. В полном смысле слова (*франц.*).

хотя бы одну вершину: "Я никогда ничего не писал для печати. Я писал для друзей, чтобы мы могли посмеяться или поиздеваться над чем-то".

Однажды, лет пять тому назад, я проездом оказался в Мадриде и попал в Студенческую резиденцию, когда там как раз проходил вечер, посвященный Бунюэлю. Я увидел Пепина Бельо и довольно долго исподтишка наблюдал за ним и даже подошел поближе, чтобы послушать, о чем он говорит. И услышал, как тот с язвительной усмешкой заявил:

— Я — Пепин Бельо из учебников и словарей.

Меня никогда не перестанет восхищать судьба этого строптивого аграфа, который поражает вас в первую очередь своей невероятной простотой, словно он понял, что именно в ней-то и кроется способ по-настоящему выделиться из ряда.

7) Боби Базлен[1] из Триеста говорил: "Думаю, писать книги стало уже делом невозможным. Вот я и не пишу книг. Почти все книги — это не более чем постраничные комментарии, растянутые на целые тома. Поэтому я пишу только постраничные комментарии".

Его "Комментарии без текста", собранные в тетради, были напечатаны в 1970 году в издательстве "Адельфи" через пять лет после кончины автора.

Боби Базлен — еврей из Триеста, прочитавший все книги на свете, на всех языках, и хотя к литературе он относился с большой требовательностью (а может, именно поэтому), предпочитал не писать, а напрямую вторгаться в жизнь разных людей. То, что из-под его пера не вышло ни одного произведения, — это отчасти и есть его произведение. Случай Базлена весьма любопытен, он своего рода черное солнце западного кризиса: саму его жизнь, по сути, можно считать символом конца литературы, потому что отсутствие произведений, смерть автора — это и есть писатель без книг и в итоге книги без писателя.

Так почему же Базлен не писал?

Именно вокруг этого вопроса строится роман Даниэле Дель Джудиче[2] "Уимблдонский стадион". Повествователь, молодой человек, заинтригованный тайной Базлена, расширяет зону своего расследования от Триеста до Лондона. Через пятнадцать лет после смерти Базлена герой отправляется в Триест, потом в Лондон на поиски его знакомых и друзей юности, уже, естественно, состарившихся. Он расспрашивает бывших приятелей этого ставшего мифом персонажа, допытываясь, почему тот не написал — хотя прекрасно умел это делать — ни одной книги. Базлен, постепенно многими забытый, в свое время был знаменит и уважаем в итальянском издательском мире. Говорили, будто он прочел все книги, он был консультантом в издательстве "Эйнауди", играл важную роль в "Адельфи" с самого момента основания издательства в 1962 году, был другом Звево, Сабы, Монтале и Пруста. Он открыл Италии, среди прочих, Фрейда, Музиля и Кафку.

Все знакомые долго ждали, что и сам Базлен вот-вот напишет книгу — и непременно шедевр. Но Боби Базлен оставил лишь постраничные комментарии — "Комментарии без текста" — и доведенный до середины роман "Капитан дальних дорог".

1. Роберто Базлен (1902–1965) — итальянский исследователь литературы, ничего не опубликовал при жизни.
2. Даниэле Дель Джудиче (р. 1949) — итальянский писатель, литературный критик.

Дель Джудиче рассказал, что, взявшись за "Уимблдонский стадион", собирался положить в основу сюжета и развить мысль Базлена о том, что "писать книги стало уже делом невозможным", но вместе с тем искал способ вывернуть эту идею наизнанку. Тогда, как он полагал, повествование обретет большую напряженность. К чему приходит Дель Джудиче по мере завершения книги, легко угадать: он понял, что на самом деле весь его роман — это история несокрушимого желания, желания писать. Там есть фрагменты, где Дель Джудиче устами старой приятельницы Базлена весьма сурово порицает легендарного аграфа: "Он был злым. Вечно совал свой нос в чужую жизнь, в чужие отношения — короче, был неудачником — из тех, что живут исключительно чужой жизнью".

В другом месте юный повествователь рассуждает таким образом: "Дело не в том, чтобы писать — это само по себе не так уж и важно, — просто невозможно заниматься чем-то другим". Иначе говоря, рассказчик отстаивает позицию, диаметрально противоположную позиции Базлена: "Мало-помалу, почти незаметно, — пишет Патриция Ломбардо, — роман Дель Джудиче вступает в спор с теми, кто винит литературные произведения во всех смертных грехах, кто ценит Базлена в первую очередь за его молчание. Между ничтожностью чистого художественного творчества и терроризмом отрицания, по всей видимости, остается место и для чего-то другого: для моральной ценности формы, для наслаждения хорошо сделанной вещью".

Я бы сказал, что для Дель Джудиче писать — занятие довольно рискованное, ведь он, как и его кумиры Пазолини и Кальвино, полагает, что произведение, будучи написанным, тотчас теряет опору, и текст только в том случае будет значим, если он открывает новые пути и пытается сказать то, что до него никто не сказал.

Я готов согласиться с Дель Джудиче. В хорошо сделанном описании, даже если оно непристойно, есть доля нравственности: желание сказать правду. Но когда язык используют всего лишь ради достижения определенного эффекта, когда нет намерения перешагнуть границу дозволенного, совершается — как это ни парадоксально — аморальный поступок. Дель Джудиче в "Уимблдонском стадионе" занят поиском по характеру своему этическим, так как ведет борьбу за создание новых форм. Писатель, пытающийся расширить границы подвластного человеку, может потерпеть крах. А вот автор конъюнктурной и привычной литературной поделки всегда защищен от провала, он никогда ничем не рискует, ведь для этого вполне достаточно использовать устоявшуюся формулу — формулу маскировки.

Так же как "Письмо лорда Чэндоса" (где нам говорят, что с помощью слов невозможно описать объемлющую весь мир гармонию, частью которой все мы являемся, и поэтому литература — всего лишь мелкое и ничтожное заблуждение, столь ничтожное, что практически обрекает нас на немоту), роман Дель Джудиче наглядно доказывает невозможность литературы, но он же подводит нас к мысли, что могут появиться новые взгляды на новые предметы, а значит, все-таки лучше писать, чем не писать.

А имеются ли еще какие-нибудь аргументы в пользу того, что лучше все-таки писать? Да, имеются. Один из них весьма прост: ведь до сих пор еще можно писать с острым ощущением риска и красоты — в классическом стиле. К этому и сводится великий урок книги Дель Джудиче,

ибо она — страница за страницей — демонстрирует жадный интерес к древности всего нового. Потому что прошлое вечно возрождается при новом повороте винта. Интернет, например, нов, а вот *сеть* существовала всегда. Сеть, которой рыбаки ловили рыбу, теперь служит не для того, чтобы люди обеспечивали себя пищей, а чтобы открыть нам мир. Все сохраняется, но видоизменяясь, и вечное опять и опять умирает в новом, которое, в свою очередь, тоже очень быстро исчезает.

8) Какие еще доводы способны утвердить нас в мысли, что лучше все-таки писать? Не так давно я прочел "Передышку" Примо Леви[1], где он говорит о людях, сидевших вместе с ним в концлагере. Так вот, мы ничего бы о них не узнали, если бы не появилась эта книга. Леви говорит, что все они мечтали вернуться домой, мечтали выжить — не только подчиняясь инстинкту самосохранения, но еще и потому, что хотели рассказать о том, что им довелось испытать. Они хотели, чтобы их личный опыт помешал повториться чему-то подобному в будущем. Но была еще одна причина: они стремились рассказать о пережитых трагических днях, чтобы те не растворились в забвении.

Всем нам хотелось бы закрепить в памяти каждый кусочек жизни, который внезапно опять и опять к нам возвращается, каким бы непереносимым, каким бы болезненным ни было воспоминание. И единственный способ спасти их — доверить бумаге, то есть записать.

Литература, как бы мы ни пытались ее опорочить, позволяет спасти от забвения все то, по чему современный взгляд, с каждым днем все более равнодушный и безнравственный, предпочел бы скользнуть не задерживаясь.

9) Если для Платона жизнь — это забвение идеи, то для Клемана Каду смысл всей жизни свелся к попытке забыть о том, что однажды его посетила идея стать писателем.

Достаточно сказать, что, стремясь ускользнуть от литературы, он всю жизнь считал себя мебелью, и такое странное поведение имеет много общего с не менее странной биографией Фелисьена Марбёфа, аграфа, о котором я узнал из остроумной книги Жана Ива Жуанне[2] "Художники без произведений", посвященной творцам, предпочитавшим ничего не творить.

Каду было пятнадцать лет, когда его родители пригласили к себе на ужин Витольда Гомбровича. Случилось это в конце апреля 1963 года: польский писатель всего несколько месяцев тому назад, сев на пароход, навсегда покинул Буэнос-Айрес. Совсем ненадолго заехав в Барселону, он двинулся в Париж и там принял приглашение и пришел на ужин к своим старым друзьям Каду, с которыми познакомился в пятидесятые годы в Буэнос-Айресе.

Юный Каду мечтал стать писателем. Мало того, вот уже несколько месяцев, как он всерьез к этому готовился. Родители всячески поощряли его выбор и, в отличие от многих других родителей, делали все возможное, дабы помочь сыну осуществить мечту. Они тешили себя надеж-

1. Примо Леви (1919–1987) — итальянский писатель, в годы Второй мировой войны был узником Освенцима.
2. Жан Ив Жуанне (р. 1964) — французский писатель, арткритик.

дой, что он когда-нибудь станет яркой звездой на небосклоне французской словесности. Мальчик был очень способным, к тому же запоем читал все подряд и по-настоящему готовил себя к тому, чтобы как можно скорее стать знаменитым писателем.

Юный Каду, несмотря на возраст, довольно хорошо знал все написанное Гомбровичем, чьи книги произвели на него сильнейшее впечатление, так что он порой наизусть цитировал родителям целые куски из романов польского автора.

Поэтому супруги Каду с двойным удовольствием приглашали к себе Гомбровича. Их тешила мысль, что сын прямо у себя дома познакомится с великим поляком.

Но случилось нечто совершенно непредвиденное. На юного Каду появление Гомбровича в стенах родительского дома подействовало так сильно, что за весь вечер он практически ни разу не посмел раскрыть рта, — нечто подобное испытал юный Марбёф, когда увидел в гостях у родителей Флобера, — и кончилось дело тем, что Каду почувствовал себя в буквальном смысле слова предметом меблировки гостиной, где протекал ужин.

Пережив подобную "домашнюю" метаморфозу, юный Каду понял, что его пылкие мечты стать писателем навсегда улетучились.

Но история Каду отличается от того, что случилось с Марбёфом. Каду в возрасте семнадцати лет неистово отдался изобразительному искусству, стараясь заполнить пустоту, возникшую после бесповоротного отказа от писательства. В отличие от Марбёфа, Каду не только поверил на всю свою короткую жизнь (он умер молодым), будто он всего лишь стул или стол, — нет, он еще и занялся живописью. И рисовал исключительно мебель: именно такой способ он выбрал, чтобы забыть, что когда-то мечтал стать писателем.

Главным и единственным персонажем всех его картин была мебель, и все картины до одной носили загадочное название "Автопортрет".

"Дело в том, что я мебель, а мебель, насколько мне известно, писать не умеет", — часто, словно оправдываясь, говорил Каду, когда кто-нибудь напоминал ему, что в ранней юности он хотел стать писателем.

Очень интересное исследование посвятил случаю Каду Жорж Перек[1] ("Портрет художника, считавшего себя мебелью всегда", Париж, 1973 год), где он с большим сарказмом описывает события 1972 года, когда несчастный Каду скончался после долгой мучительной болезни. Родные, между прочим, похоронили его так, словно он и вправду был мебелью, иначе говоря, с облегчением избавились от него, как избавляются от надоевшей и мешающей обстановки; мало того, похоронили неподалеку от парижского Блошиного рынка, где продают всякий хлам, в том числе и старую мебель.

Зная, что умирает, Каду сочинил короткую эпитафию для собственной надгробной плиты и попросил близких считать это "собранием его сочинений". Впрочем, можно отнестись к этой просьбе как к шутке. Эпитафия такова: "Я тщетно пытался стать по очереди то тем, то другим предметом меблировки, но даже в этом не преуспел. Так что всю жизнь я продолжал быть одним-единственным предметом, что в конце концов не так уж и мало, если вспомнить, что все остальное — тишина".

1. Жорж Перек (1936–1982) — французский писатель. В "ИЛ" печатались его роман "Вещи" (1967, № 2) и фрагменты книги "Темная лавочка" (2003, № 12).

10) Теперь я не хожу на работу и поэтому живу еще более одиноко, чем прежде. Но воспринимаю это без драматизма, скорее даже наоборот. Теперь у меня появилось сколько угодно свободного времени, что позволяет мне докучать (как выразился бы Борхес) книжным полкам, входить в книги и выходить из них, неустанно продолжая поиски новых и новых случаев синдрома Бартлби, и я значительно расширил список писателей, принадлежащих к Направлению Нет, который составлял в те годы, пока длилось мое литературное молчание.

Сегодня утром, листая словарь знаменитых испанских писателей, я случайно наткнулся на любопытный вариант отказа от литературы — историю достославного Грегорио Мартинеса Сьерры[1].

Этот сеньор, чьи творения я изучал в школе, всегда казался мне неподъемно скучным, прямо-таки свинцовым. Он родился в 1881 году, а умер в 1947-м; основал несколько журналов и издательств, писал отвратительные стихи и ужасные романы. Он стоял на пороге самоубийства (ибо творческие неудачи его были воистину сокрушительными), но тут вдруг прославился — благодаря своим пьесам феминистической направленности (назовем здесь хотя бы "Домохозяйку" и "Колыбельную", а также знаменитый "Сон в августовскую ночь", который вознес его на вершину успеха).

Недавние изыскания доказали, что все пьесы Сьерры были написаны его женой, доньей Марией де ла О Лехаррага, больше известной как Мария Мартинес Сьерра.

11) Я живу очень одиноко и не вижу в этом никакой трагедии, но порой все-таки чувствую потребность перекинуться с кем-нибудь хотя бы парой слов. Правда, у меня нет друзей (кроме Хуана), почти нет знакомых, мне не к кому обратиться, да и нет особой охоты. Но вот сейчас я вдруг решил, что мне была бы весьма кстати чья-нибудь помощь, не помешало бы содействие в работе над этой тетрадью с комментариями — чтобы кто-то подкинул мне сведения о писателях Направления Нет. На случай, если составленный моими трудами список мне же самому и покажется неполным, если набегов на собственные книжные полки будет недостаточно. Вот почему нынче утром я отважился отправить письмо в Париж Роберу Дерену, с которым мы никогда не были знакомы. Он составил великолепную антологию рассказов, принадлежащих перу писателей, которых объединяет некое общее обстоятельство: каждый за всю свою жизнь написал одну-единственную книгу, после чего охладел к литературе. Сборник называется "Литературные затмения". Однако все персонажи этой антологии затмений выдуманы, и, соответственно, все включенные туда рассказы на самом деле сочинил сам Дерен.

Я отправил Дерену короткое письмо с просьбой оказать любезность и помочь мне в составлении постраничных комментариев. Я также объяснил, что эта книга должна ознаменовать собой мое возвращение в литературу после двадцати пяти лет творческого затмения. Я приложил к письму список бартлби, которых уже успел отыскать, и попросил при-

1. Грегорио Мартинес Сьерра (1881–1947) — испанский драматург.

слать сведения о тех писателях Направления Нет, которых я, по его мнению, упустил из виду.

Посмотрим, каков будет ответ.

12) Ничего не писать, ожидая, пока тебя посетит вдохновение, — вот самый надежный из приемов, которым пользовался даже Стендаль. В автобиографии он говорит: "Если бы в 1795 году я заговорил о своем намерении писать, то какой-нибудь здравомыслящий человек сказал бы мне: "Пишите по два часа в день, безразлично есть ли вдохновение или нет. Благодаря этим словам я с пользой провел бы десять лет своей жизни, глупо потраченные в ожидании вдохновения"[1].

Существует множество способов сказать "нет". Если когда-нибудь будет написана полная история искусства отказа (и отказа не только от литературы), то она должна непременно учесть замечательную книгу, только что выпущенную Джованни Альбертокки "Disagi e malesseri di un mittente"[2], где с большим чувством юмора описаны хитрости, к которым прибегал в своих письмах Мандзони, желая сказать кому-нибудь "нет".

Размышляя над уловкой Стендаля, я вспомнил, какую отговорку придумал в годы мексиканского изгнания очень необычный и потрясающий поэт Педро Гарфиас[3]. Бунюэль в своих мемуарах описывает его как человека, который мог бесконечно долго тянуть, не сочиняя ни строчки, под тем предлогом, что он ищет нужное прилагательное. При встречах Бунюэль спрашивал его:

— Ну что, нашел прилагательное?

— Нет, ищу, — отвечал Педро Гарфиас и с задумчивым видом шел дальше.

Еще один трюк, не менее замечательный, придумал Жюль Ренар, записавший в "Дневнике": "Ты останешься никем. Что бы ты ни сделал, ты останешься никем. Ты понимаешь самых лучших поэтов, самых мудрых прозаиков, но, хотя и говорится, что понимать значит подняться на равную высоту, рядом с ними ты останешься ничтожным карликом, дерзнувшим померяться ростом с великаном. <...> Ты останешься никем. Плачь, вопи, хватайся руками за голову, надейся, теряй надежду, снова берись за дело, пытайся сдвинуть гору. Ты останешься никем".

Да, уловок существует великое множество, но нельзя не признать, что были писатели, которые не давали себе труда изобретать какие-либо оправдания для своего нежелания писать; я имею в виду тех, кто исчез физически, не оставив никакого следа, поэтому им и не пришлось никому объяснять, почему они не захотели продолжать заниматься литературой. Заметьте, говоря о "физическом исчезновении", я не обязательно подразумеваю самоубийство, нет, эти люди попросту испарились, исчезли, и все тут. В разделе, отведенном для таких случаев, особое место займут Харт Крейн и Артюр Краван[4]. Они составили бы идеальную пару в искусстве, но в действительной жизни даже не были знакомы; и тем не

1. "Жизнь Анри Брюлара" (1835, изд. в 1890). Цит. в переводе Б. Реизова по изд.: Стендаль. Собрание сочинений в 12 тт. Т. 12. — М., 1978.
2. Джованни Альбертокки (р. 1946) — итальянский литературовед; полное название упомянутой книги "О переписке Алессандро Мандзони, или Тяготы и тревоги одного отправителя писем".
3. Педро Гарфиас (1901–1967) — испанский поэт, жил в эмиграции в Мексике.
4. Харт Крейн (1899–1932) — американский поэт; Артюр Краван (1887–1918?) — французский литератор.

менее у них есть нечто общее: оба исчезли при загадочных обстоятельствах в водах Мексиканского залива.

Если про Марселя Дюшана говорили, что лучшее его произведение — это его распорядок дня, то про Крейна и Кравана можно сказать, что лучшим их произведением стало бесследное исчезновение в водах Мексиканского залива.

Артюр Краван выдавал себя за племянника Оскара Уайльда. Он успел выпустить в Париже пять номеров журнала "Мэнтенан" — и, по сути, больше не сделал ничего. Это можно подвести под закон наименьшего сопротивления, если бы пяти номеров "Мэнтенан" не оказалось более чем достаточно, чтобы Краван занял почетное место в истории литературы.

В одном из выпусков он сообщил читателям, что Аполлинер — еврей. Аполлинер заглотал наживку и отправил в журнал возмущенное письмо. Тогда Краван послал ему письменные извинения, возможно уже зная, что вот-вот отбудет в Мексику, где бесследно исчезнет.

Когда человек знает, что скоро исчезнет, он не утруждает себя чрезмерной вежливостью по отношению к тому, кого ненавидит всеми фибрами души.

"Хотя я вовсе не боюсь булатного клинка вояки Аполлинера, — написал он в последнем номере "Мэнтенан", — мне просто чуждо самолюбие как таковое, — я готов взять свои слова назад, внести все мыслимые в подлунном мире исправления и заявить, что... господин Аполлинер не еврей, а исправный прихожанин римско-католической церкви. На будущее, чтобы избежать подобных недоразумений, могу добавить, что означенный господин Аполлинер со своим раздувшимся пузом скорее напоминает носорога, нежели жирафа[1]. <...> Еще я хотел бы внести уточнения касательно одной фразы, способной породить недопонимание. Когда, упоминая Мари Лорансен, я говорю, что следовало бы задрать ей юбки и засунуть в некое место некую... на самом деле я хочу сказать, что Мари Лорансен следовало бы задрать юбки и сунуть в ее театр-варьете большую астрономию".

Написав все это, он покинул Париж. Отправился в Мексику, где однажды вечером сел в лодку, пообещав вернуться через несколько часов, после чего никто и никогда его больше не видел. Тела Кравана тоже не нашли.

Что касается Харта Крейна, то надо сразу же пояснить, что родился он в штате Огайо, был сыном богатого промышленника, в детстве очень тяжело пережил развод родителей и в результате глубокой душевной травмы всю жизнь находился на грани безумия.

Единственный выход из драматической ситуации он видел в поэзии и на какое-то время целиком посвятил себя чтению стихов, стали даже говорить, будто он прочел всю мировую поэзию. Вероятно, это и воспитало ту предельную требовательность, с какой он относился к себе самому, когда пробил час и он попробовал писать стихи. Его сильно огорчил культурный пессимизм, обнаруженный в "Бесплодной земле" Т. С. Элиота. Крейн считал, что это заведет мировую поэзию в тупик. А ведь именно в поэзии он нашел для себя единственный путь для бегства и спасения от мучительных переживаний.

1. Цит. по: С. Дубин. Самоубитые обществом; Риго, Ваше, Краван. "ИЛ", 1999, № 11.

Он написал "Мост" – эпическую поэму, заслужившую единодушные хвалы, но автора, учитывая высокую планку, им для себя поставленную, она не удовлетворила, он полагал, что способен сделать в поэзии гораздо больше. Тогда-то он и задумал путешествие в Мексику, чтобы там написать другую эпическую поэму – вроде "Моста", но много глубже и значительнее. Темой он выбрал историю Монтесумы. Работа над образом правителя ацтеков (поэт очень скоро пришел к убеждению, что образ этот неохватен, слишком грандиозен и совершенно недоступен его пониманию) в конце концов спровоцировала серьезное душевное расстройство, помешавшее продолжать заниматься поэмой. Крейн утвердился в мысли – как и Кафка несколькими годами раньше, хотя Крейн этого не знал, – что единственное, о чем можно писать, это о вещах тягостных и мучительных, то есть решил для себя, что писать можно лишь об основополагающей невозможности писать.

И вот однажды он сел в Веракрусе на корабль, который отправлялся в Новый Орлеан. Это путешествие означало для него отказ от поэзии. До Нового Орлеана он так и не добрался – исчез в водах Мексиканского залива. Последним его видел Джон Мартин, коммерсант из Небраски, который беседовал с поэтом на палубе о чем-то вполне банальном, пока Крейн не упомянул Монтесуму – и тотчас на лице его мелькнуло беспокойство, словно он вдруг почувствовал себя униженным. Крейн попытался скрыть внезапную смену настроения и быстро перешел на другую тему, спросив, на самом ли деле существуют два Новых Орлеана.

– Насколько мне известно, – принялся объяснять Мартин, – есть современный город и старый.

– Я поеду в современный, чтобы оттуда шагнуть в прошлое, – сказал Крейн.

– Вам так нравится прошлое, господин Крейн?

Но Крейн на вопрос не ответил. Лишь еще сильнее помрачнел и удалился. Мартин между тем решил, что, если снова встретит его на палубе, повторит свой вопрос о том, нравится ли ему прошлое. Но больше он его не видел, да и никто никогда больше не видел Крейна – тот исчез в водах залива. Когда корабль бросил якорь в Новом Орлеане, поэта на борту уже не было, так что даже искусством отрицания он больше не мог заниматься.

14) Я отдал бы все на свете, лишь бы иметь такую же немыслимую библиотеку, какая была у Алонсо Кихано или у капитана Немо. Все книги из двух этих библиотек – зияние в мировой литературе, как и книги из Александрийской библиотеки, те самые сорок тысяч, которые погибли во время пожара, устроенного Юлием Цезарем. Говорят, что мудрец Птолемей задумал направить из Александрии письмо ко всем "правителям и владыкам земли" с просьбой "без колебаний" посылать ему произведения любого жанра, написанные "поэтами и прозаиками, риторами или софистами, врачами и пророками, историками и всеми прочими". Известно также, что Птолемей отдал приказ снимать копии с любых книг, какие только найдутся на кораблях, заходящих в Александрию, – иначе говоря, оригиналы присваивались, а владельцам возвращались копии. Фонд этот позднее назвали "корабельным".

И все это исчезло. Вероятно, огонь – судьба всех библиотек. Но несмотря на гибель стольких книг, они не обратились в чистое ничто, нет,

совсем наоборот, они образовали некое зияние в мировой литературе, как и рыцарские романы, собранные Алонсо Кихано, или таинственные философские трактаты из подводной библиотеки капитана Немо, ведь книги Дон Кихота и капитана Немо — это "корабельный фонд" самого сокровенного нашего воображения, как и все те книги, которые Блез Сандрар[1] собирался включить в том, о котором долгое время размышлял и который почти что начал составлять: "Библиография: книги, никогда не опубликованные и даже не написанные".

К числу библиотек-призраков относится библиотека Бротигана (Берлингтон, США). Правда, она-то существует в действительности, и ее можно посетить, когда вам заблагорассудится. Библиотека носит имя Ричарда Бротигана, писателя американского андеграунда, автора таких книг, как "Аборт", "Вильяр и его трофеи игры в кегли" и "Ловля форели в Америке".

Библиотека Бротигана владеет исключительно рукописями — каждая была когда-то предложена издателям, отвергнута и потому никогда не увидела свет. Иначе говоря, в этой библиотеке хранятся только книги-выкидыши. Если кто располагает такого рода рукописями и желает послать их в библиотеку Направления Нет — то есть в библиотеку Бротигана, — следует адресовать их в штат Вермонт, в Берлингтон (Соединенные Штаты Америки). По моим — вполне достоверным — сведениям, ни одну рукопись там не отклоняют, наоборот, их хранят и демонстрируют посетителям с удовольствием и величайшим почтением.

15) В середине семидесятых годов я работал в Париже и с тех пор храню в душе неподвластное времени воспоминание о Марии Лиме Мендес, а также о весьма необычной разновидности синдрома Бартлби, которым она страдала. Болезнь парализовала ее, сковала страхом.

Я влюбился в Марию, как никогда в жизни ни в кого не влюблялся, но она не разделяла моих чувств и относилась ко мне всего лишь как к товарищу по работе (мы с ней были коллегами). Отец Марии Лимы Мендес был кубинцем, мать — португалкой, и Мария очень гордилась таким смешением кровей.

— Получилось нечто среднее между соном и фадо[2], — часто повторяла она с чуть печальной улыбкой.

К тому времени, когда я начал работать на "Радио Франс интернасьональ" и познакомился с Марией, она уже три года жила в Париже, а до этого обитала поочередно то в Гаване, то в Коимбре. Мария была прелестна, она была потрясающе красива — такими бывают только метиски. И еще: она хотела стать писательницей.

— Литератором, — непременно поправляла она с неотразимым кубинским очарованием, на которое падала тень фадо.

И то, что я сейчас скажу, объясняется вовсе не моей влюбленностью: за всю свою жизнь я редко встречал таких умных людей, как Мария Лима Мендес. И таких талантливых, само собой разумеется, столь щедро наделенных литературным талантом — природа одарила ее волшебным воображением и умением сочинять истории. Кубинское остроумие

1. Блез Сандрар (наст. имя Фредерик Заузер; 1887–1961) — французский писатель.
2. Сон — афро-кубинский песенно-танцевальный и инструментальный жанр; сложился в восточных провинциях Кубы в конце XIX в., в начале XX в. появился в Гаване. Фадо — жанр народной португальской песни.

и португальская печаль в чистом виде. Ну скажите, что могло помешать ей осуществить свою мечту и стать "литератором"?

Когда я впервые увидел Марию в коридорах "Радио Франс", она уже была всерьез touché[1] синдромом Бартлби – той тягой к отрицанию, которая едва заметно начала подталкивать ее к полному творческому параличу.

– Болезнь, – говорила она. – Это Болезнь.

А корни Болезни следовало искать, по мнению Марии, в неудержимом и повсеместном наступлении "шозизма"[2] – слово это тогда звучало для меня загадочно.

– "Шозизма", Мария?

– Да, – отвечала она, кивая головой, а потом принималась рассказывать, как в начале семидесятых приехала в Париж, как обосновалась в Латинском квартале, теша себя надеждой, что само это место поможет ей сделаться "литератором". Она, разумеется, отлично знала, что там жили несколько поколений латиноамериканских писателей, не только жили, но и нашли идеальные условия для занятий литературой. Мария цитировала Северо Сардуя[3], говорившего, что "...с начала века наши писатели эмигрировали не во Францию, не в Париж, а в Латинский квартал и в два-три его кафе".

Мария Лима Мендес часами сидела в кафе "Флора" или в "Дё Маго". И я нередко сопровождал ее туда. Она относилась ко мне с большой деликатностью, обращалась как с другом, но не любила, нет, не любила, хотя испытывала особого рода нежность – из-за моего горба. Мы не раз очень приятно проводили с ней время. И я часто выслушивал признания такого рода: когда по приезде в Париж она обосновалась в этом районе, то в самое первое время чувствовала, будто присоединилась к некоему клану, вошла в некий избранный круг, словно бы вступила в тайный орден и приняла устав общины, согласилась носить ее клеймо – алкоголя, разлуки и молчания – высшие знаки отличия литературного квартала и двух-трех расположенных там кафе.

– А почему разлуки и молчания, Мария?

Разлуки и молчания, объяснила она однажды, потому что не раз на нее накатывала тоска по Кубе, по шуму Карибского моря, по сладости гуайявы, по лиловой тени хакаранды, по сиестам под сенью красноватого фламбойяна, а главное – по голосу Селии Крус[4], по знакомым голосам из детства и праздников.

Несмотря на разлуку и молчание, Париж поначалу был для нее сплошным праздником. Но вступление в круг избранных и посвящение в тайный орден обернулись драмой, потому что в жизни Марии появилась Болезнь, которая и помешала ей стать "литератором".

На первой стадии Болезнь имела конкретное название – "шозизм".

– Как ты сказала, Мария? "Шозизм"?

Да, виной всему была не боссанова, а "шозизм". Когда Мария в начале семидесятых поселилась в квартале, модно было писать романы без

1. Поражена (*франц.*).
2. От *франц.* chose – вещь.
3. Северо Сардуй (1937–1993) – кубинский писатель; с 60-х гг. жил в эмиграции во Франции.
4. Селия Крус (1924–2003) – кубинская певица.

связного сюжета. В моде был "шозизм", то есть скрупулезное описание вещей — стола, стула, точилки для карандашей, чернильницы...

В конце концов она от этого ужасно пострадала. Но тогда новоиспеченная обитательница Латинского квартала не задумывалась о возможных последствиях. Едва устроившись на улице Бонапарта, она сразу принялась за дело, вернее, сразу стала регулярно наведываться в два-три местных кафе и недолго думая начала писать огромный роман — прямо за столиком кафе. Но прежде всего определила собственное место в цепочке, признала некую преемственность. "Я просто обязана быть достойной своих предшественников", — сказала она себе, размышляя о латиноамериканских писателях, которые некогда тоже сидели на террасах тех же кафе, оставив ей в наследство некую основу и некую структуру. "Теперь настал мой черед", — говорила она себе во время самых первых визитов в кафе, где и пустилась в плаванье — то есть принялась за первый роман, получивший французское название "Le cafard"[1], хотя писать она собиралась, разумеется, по-испански.

Начала она очень споро, строго следуя хорошо продуманному плану. Героиня романа, само собой разумеется, имела печальный облик, сидела на складном стуле — из тех, что выставляются в ряд на берегу, — рядом с пожилыми людьми, молчаливыми, невозмутимыми, созерцающими море. В отличие от неба, море было обычного темно-серого цвета. И оно было спокойно, и волны с умиротворяющим шелестом накатывали на песок.

— У меня есть автомобиль, — сказал мужчина, сидевший на соседнем стуле.

— Это Атлантический океан, да? — спросила она.

— Конечно, а что же это еще, по-вашему?

— Я думала, что, может быть, это Бристольский залив.

— Да нет! Вот, посмотрите. — Мужчина достал карту. — Вот здесь Бристольский залив, а вот здесь мы. Это Атлантика.

— Очень серый, — обронила она и попросила у официанта стакан холодной минеральной воды.

До сих пор все у Марии шло отлично, но, начиная с минеральной воды, роман самым трагическим образом забуксовал, потому что ей вдруг пришло в голову, что никак нельзя обойтись без "шозизма", иначе говоря, нельзя не отдать дань моде. И Мария не меньше тридцати страниц посвятила описанию этикетки на бутылке минеральной воды.

Когда она закончила изнурительное описание этикетки и вернулась к мягким волнам, накатывающим на песчаный берег, роман забуксовал, а вернее развалился, получалась какая-то чушь, и это повергло Марию в такое уныние, что она поспешила с головой окунуться в полученную недавно работу на "Радио Франс". Если бы только это... Она надумала как следует изучить книги, написанные под знаменем "нового романа", который, собственно, и являлся воплощением "шозизма", а в первую очередь проштудировать сочинения Роб-Грийе, хотя его-то Мария и так читала больше других.

Настал день, когда она решила вернуться к своей "Хандре". "Казалось, корабль никуда не движется" — эти слова относились ко второй

1. "Хандра" (*франц.*).

попытке Марии стать романисткой, но теперь у нее появились новые путы — и она сама прекрасно это сознавала, — она заразилась той страстью, с какой Роб-Грийе боролся со временем или сверх всякой меры цеплялся за банальности.

Хотя что-то ей подсказывало: лучше было бы сделать ставку на сюжет и рассказать историю на старый лад, но некая грубая сила мешала двинуться по этому пути и нашептывала, что тогда, мол, на нее будут смотреть как на "отсталую провинциалку". Подобного обвинения Мария боялась больше всего на свете, поэтому в конце концов решила продолжать свой роман в манере Роб-Грийе: "Пристань благодаря закону перспективы казалась более далекой, от главной линии по обе стороны расходились пучки линий, обозначавших — с четкостью, усиленной утренним светом, — целую серию удлиненных плоскостей-крыльев, то горизонтальных, то вертикальных: балюстрад внушительного парапета..."

И далее в том же духе. Но очень скоро дело опять застопорилось, и сдвинуть роман с места уже не было никакой возможности. Мария снова с головой ушла в работу на радио. Именно в ту пору мы с ней и познакомились. Я ведь тоже чувствовал себя забуксовавшим писателем, хотя по иным, не таким, как у нее, причинам.

Последний удар нанес Марии Лиме Мендес журнал "Тель Кель".

Она увидела для себя спасение в текстах, публикуемых журналом, — шанс снова начать писать — и, кроме того, поняла, что делать это можно единственным способом, в единственно правильной манере, "стараясь, — объяснила она мне, — безжалостно расчленять вымысел".

Но вскоре почувствовала, что есть одно весьма серьезное препятствие, мешающее ей писать подобные тексты. Она набралась терпения и принялась изучать, как построены тексты Соллерса, Барта, Кристевой, Плейне и компании[1], но никак не могла уразуметь, что же именно несли в себе их писания. Хуже того: когда до нее вдруг вроде бы доходил смысл, она ощущала полную неспособность что-либо написать самой, чего раньше с ней никогда не случалось, потому что, в сущности, речь везде шла о том, что писать-то больше не о чем, и не стоит даже заводить разговор о том, что писать-то больше невозможно.

— С чего начать? — спросила меня однажды Мария, когда мы вместе сидели на террасе кафе "Флора".

Меня бросало то в жар, то в холод, я в растерянности молчал, не зная, как ее подбодрить, что сказать.

— Надо с этим делом кончать, и ничего тут не поделаешь, — ответила она сама себе. — Пора ставить точку и забыть о творчестве в любой его форме и о мечтах сделаться автором хоть какого-нибудь текста.

Довершила дело работа Барта, а именно "С чего начать?"

Буквально выбила почву у нее из-под ног, лишила последней надежды.

Она отдала мне текст Барта, и я до сих пор его храню.

Барт описывает "затруднение конкретно-практического порядка, простой вопрос, встающий перед каждым, кто приступает к новому делу: *с чего начать?* Казалось бы, это затруднение касается лишь чисто практических шагов, даже жестов (вопрос в том, какой первый жест мы

1. Имеются в виду члены группы "Тель Кель", объединенной вокруг одноименного журнала (создан в 1960 г.).

делаем при встрече с текстом), но, в сущности, именно из него выросла вся современная лингвистика; чтобы преодолеть невыносимую, подавляющую разнородность человеческого языка (такое ощущение как раз и бывает, когда не можешь начать), Соссюр решил выбрать и проследить одну нить из клубка, один уровень явлений — уровень смысла; так и была построена *система* языка"[1].

Оказавшись совершенно неспособной выбрать такую нить, Мария, которая к тому же была не способна понять, что в точности означают слова "невыносимая, подавляющая разнородность человеческого языка", и, кроме того, неспособной — и с каждым разом все безнадежнее — понять, с чего начать, в конце концов замолчала навсегда, продолжая тем не менее — в полном отчаянии, уже совсем ничего не понимая — читать журнал "Тель Кель". И это была настоящая трагедия, потому что Мария была очень умной женщиной и подобной судьбы не заслуживала.

В 1977 году я вернулся в Барселону, и на этом прекратилось наше знакомство с Марией Лимой Мендес. Правда, несколько лет назад я получил известия о ней. Сердце мое затрепетало, из чего я сделал вывод, что все еще не излечился от своей любви. Один из наших парижских коллег встретил ее в Монтевидео, где Мария работала во "Франс-пресс". Он дал мне ее телефон. Я позвонил и с ходу спросил, удалось ли ей одолеть свою Болезнь и смогла ли она наконец по-настоящему заняться литературой.

— Нет, дорогой, — ответила она. — Слишком крепко засело у меня в душе "невозможное начало", и ничего тут уже не попишешь.

Я спросил, знает ли она, что в 1984 году вышла книга под названием "Возвращение зеркала", где сообщается: "новый роман" родился как своего рода розыгрыш. Я объяснил ей, что эта работа, развенчивающая миф, написана самим Роб-Грийе, а затем его слова подтвердил и Ролан Барт. Я рассказал ей, что приверженцам "нового романа" было нечего на это возразить, потому что автором exposé[2] был сам Роб-Грийе. В книге он описал, с какой легкостью они с Бартом дискредитировали такие понятия, как "автор", "повествование" и "реальность", и еще он заявил, что вся их затея должна восприниматься в одном ряду с "террористическими актами той поры".

— Нет, — ответила мне Мария, и в голосе ее прозвучала прежняя веселость, чуть оттененная печалью, — я этого не знала. Что ж, теперь мне полагалось бы вступить в какое-нибудь общество жертв терроризма. Но в любом случае это уже ничего не меняет. Знаешь, я даже рада, что они оказались аферистами, это их полностью оправдывает, мне ведь вообще безумно нравятся всякие надувательства в искусстве. К тому же себя-то вряд ли стоит обманывать, Марсело. Если бы я даже очень захотела, я бы все равно ничего не смогла написать.

Видимо, я уже тогда замыслил эти свои заметки о писателях Направления Нет, поэтому при последнем нашем с ней разговоре — около года назад — опять коснулся той же темы.

— Но ведь теперь исчезли технические и идеологические лозунги объективизма и прочие глупости, — заметил я не без сарказма. — Почему бы тебе не вернуться к своей "Хандре" или не начать другой роман, где ты могла бы снова заняться сюжетом?

1. Перевод С. Н. Зенкина. Цит. по: Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
2. Сообщение (*франц.*).

— Нет, дорогой, — ответила она. — Мне уже не сдвинуться с места, я ведь по-прежнему не знаю, с чего начать...

— Но, Мария...

— И никаких Марий! Теперь меня зовут Виолет Деварие. Я никогда не напишу ни одного романа, зато имя у меня как у настоящей писательницы.

16) В последнее время происходит нечто странное: кажется, будто писатели Направления Нет сами плывут в мои сети. Вечером я пребывал в самом безмятежном состоянии духа и одним глазом смотрел телевизор, но тут на канале BTV я наткнулся на передачу, посвященную поэту по имени Феррер Лерин[1], которому сейчас лет пятьдесят пять и который в ранней юности жил в Барселоне, где и подружился с начинающими тогда поэтами Пере Жимферрером и Феликсом де Асуа. Сам Лерин в те же годы написал несколько очень смелых и даже бунтарских стихотворений — о чем в передаче рассказывали Асуа[2] и Жимферрер, — но в конце шестидесятых вдруг бросил поэзию и отправился жить в Хаку, что в Уэске, — городок в полном смысле слова провинциальный, к тому же представляющий собой нечто вроде военного гарнизона. Думаю, не покинь он столь неожиданно Барселону, попал бы в антологию "Девять новейших" Кастельета[3]. Но он уехал в Хаку, где и живет вот уже тридцать лет, с увлечением изучая грифов. Иначе говоря, он стал грифологом. Я сразу вспомнил австрийского писателя Франца Блея[4], который составил своего рода бестиарий, посвященный современным ему литераторам. Феррер Лерин — известный специалист по птицам, изучает грифов, а еще, наверное, современных поэтов, которых в большинстве случаев также можно назвать грифами. Феррер Лерин изучает птиц, которые питаются мертвечиной — поэзией. И его судьба представляется мне не менее замечательной, чем судьба Рембо.

17) Сегодня 17 июля, два часа дня, я слушаю музыку Чета Бейкера, моего любимого исполнителя. Утром, бреясь, я взглянул в зеркало и не узнал себя. Полное одиночество, в котором я прожил последние дни, совершенно преобразило меня, я стал другим человеком. И тем не менее мне доставляет ни с чем не сравнимое удовольствие ощущение собственной ненормальности, неправильности или, если угодно, уродства, ведь я чувствую себя существом, отдалившимся от прочих. Я нахожу особого рода наслаждение в собственной нелюдимости, в своих жизненных неудачах, в игре, правилами которой мне навязана роль героя-бунтаря — отрицателя литературы (иначе говоря, в игре, где сам я уподобляюсь главным персонажам своих же комментариев без текста); мне нравится наблюдать за жизнью, выискивая доказательства того, что она, бедная, лишена собственной жизни.

Я глянул в зеркало и не узнал себя. Затем я принялся раздумывать над утверждением Бодлера, что настоящим героем является лишь тот, кто сам себя развлекает. Я снова посмотрел в зеркало и заметил в себе неко-

1. Франсиско Феррер Лерин (р. 1942) — испанский поэт, орнитолог.
2. Феликс де Асуа (р. 1944) — испанский писатель.
3. Имеется в виду антология "Девять новейших испанских поэтов", опубликованная в 1970 г. каталонским издателем и критиком Х. М. Кастельета и ставшая значительной вехой в развитии испанской поэзии.
4. Франц Блей (1871—1942) — австрийский писатель и критик.

торое сходство с Уоттом, героем-одиночкой, придуманным Беккетом[1]. Меня, как и Уотта, можно было бы описать следующим образом. Автобус останавливается перед тремя мерзкими стариками, которые пялятся на него, сидя на уличной скамейке. Автобус трогается с места. "Смотри-ка (говорит один из них), кто-то оставил кучу тряпья". — "Нет (говорит второй), это упало ведро с мусором". — "Ничего подобного (говорит третий), это пачка старых газет, которую кто-то сюда швырнул". И тут куча хлама начинает шевелиться, потом двигается в их сторону и очень грубо просит подвинуться, чтобы тоже сесть на скамейку. Это Уотт.

Не знаю, не знаю, так ли уж хорошо, что я пишу, превратившись в кучу хлама. Не знаю. Меня мучат страшные сомнения. Наверное, пора бы и прервать это слишком уж одинокое существование. Надо поговорить хотя бы с Хуаном. Надо позвонить ему и попросить, чтобы он повторил свои рассуждения о том, что после Музиля уже ничего больше не существует. Меня мучат страшные сомнения. Единственное, в чем я вдруг почувствовал твердую уверенность, это что мне просто необходимо сменить имя и впредь зваться Квази-Уоттом. Хотя... Сегодня я говорю одно, завтра другое, какая разница... Говорить значит выдумывать. Иногда получается ложь, иногда правда. Нет, мы ничего не выдумываем, нам это только кажется, а на самом деле мы всего лишь через пень-колоду произносим когда-то вызубренный и благополучно забытый урок, жалкие остатки школьных заданий. Жизнь без слез — какую мы, собственно, и оплакиваем. Все к черту!

Я — всего лишь голос, записанный на бумагу, по сути, лишенный как личной, так и социальной жизни, я — голос, который швыряет слова, и они мало-помалу — слово за словом — составляют долгую историю той тени, которую Бартлби отбросил на историю современной литературы. Я — Квази-Уотт, я — всего лишь поток речи. Никогда не пробудил я ни в ком страсти, тем более не пробудить мне ее теперь, став всего лишь голосом. Я — Квази-Уотт. Я позволяю своим словам сказать, что они вовсе не мои, я — слово, которое они произносят, но произносят впустую. Я — Квази-Уотт и за всю жизнь познал только три вещи: невозможность писать, возможность писать и одиночество, физическое разумеется, которое сейчас столь для меня важно. И вдруг я услышал, как кто-то говорит мне:

— Квази-Уотт, ты меня слышишь?

— Кто здесь?

— Хватит стонать и причитать. Почему бы тебе не вспомнить, например, о том, что случилось с Жозефом Жубером?

Я оглядываюсь по сторонам и никого не вижу, потом говорю призраку, что готов исполнить его повеление, и сразу начинаю хохотать — итак, я развлекаюсь в одиночестве, как и подобает настоящему герою.

18) Жозеф Жубер родился в Монтиньяке в 1754 году и умер в возрасте семидесяти лет. Ни одной книги он не написал. Только все приготовлялся и ждал, пока сложатся подходящие для того условия. Но так и не дождался. А потом он и вовсе забыл о своем прежнем намерении.

Именно в ожидании, или поиске, благоприятных обстоятельств, которые позволили бы ему написать книгу, Жубер обнаружил тот чудес-

1. Роман С. Беккета "Уотт" (1953).

ный мир, по которому можно бесконечно блуждать, не сочиняя никаких книг. Он, по сути, врос в это ожидание, пустил в нем корни. По словам Бланшо[1], именно то, чего искал Жубер, — источник литературного творчества, пространство, в котором можно писать, свет, который сфокусирован в этом пространстве, — все это потребовало от него нужного состояния духа, укрепило такое состояние, сделавшее его неспособным на заурядный литературный труд, иначе говоря, вообще отвратило от занятий литературой.

Жубера можно назвать одним из первых в ряду по-настоящему современных писателей: он отдавал предпочтение центру круга, а не всей его площади, пожертвовал результатом ради самого процесса поиска условий для его достижения, он не писал, чтобы добавить очередную книгу к предыдущей, — нет, ему хотелось попасть в точку, откуда, как он полагал, брали начало абсолютно все книги, — ведь если очутиться в этой точке, отпадет и надобность их писать.

Вот ведь что любопытно: Жубер не написал ни одной книги, хотя с юных лет его привлекало и волновало только то, что пишется, — вернее, сам процесс писания. С юных лет его больше всего привлекал мир книг, которые еще только будут написаны. В молодости он был близок с Дидро, чуть позднее — с Ретифом де ла Бретонном. Оба оказались плодовитыми авторами. В зрелые года он дружил со многими знаменитыми писателями и жил, с головой окунувшись в мир литературы; друзья, зная цену его огромному таланту, настойчиво советовали ему поскорее нарушить молчание.

Рассказывают, будто Шатобриан, имевший на Жубера большое влияние, однажды подошел к нему и, чуть перефразировав Шекспира, сказал:

— Изволь потребовать от плодовитого писателя, который таится в тебе, чтобы он отрешился от снедающих его сомнений и предрассудков. Ты сделаешь это?

К той поре Жубер уже блуждал в поисках источника, из которого рождаются все на свете книги, и уже пришел к убеждению, что, найди он сей источник, это раз и навсегда избавит его от необходимости писать книгу самому.

— Нет, пока я не готов это сделать, — ответил он Шатобриану, — пока я еще не отыскал вожделенный источник. Да только дело в том, что, отыскав его, я обрету куда больше оснований, чтобы и вовсе не браться за произведение, которого ты от меня требуешь.

Пока он занимался поиском, наслаждался и тешил себя блужданиями, он вел тайный дневник, исключительно интимного свойства, не собираясь его публиковать. Друзья поступили с Жубером не слишком красиво: после его кончины они приняли сомнительное решение напечатать дневник.

Говорилось, будто Жубер так и не написал книги, которой все с нетерпением от него ждали, ибо вполне довольствовался дневником. Мне подобные толкования кажутся несусветной глупостью. Вряд ли Жубер обманывался, вряд ли дневник сполна утолял его амбиции. Страницы дневника лишь давали место, где можно выплеснуть жалобы, описать те

1. Морис Бланшо (1907–2003) — французский философ, литературовед, писатель, автор концепции безмолвия, отсроченности смысла, проявлял большой интерес к "ненаписанным" книгам.

превратности, с которыми он сталкивался, ведя поиски источника литературы.

В дневнике встречаются бесценные строки — например, когда Жубер, перешагнув порог сорокапятилетия, пишет: "Но в чем же на самом-то деле состоит суть моего искусства? Какую цель оно преследует? Чего хочу достичь, занимаясь им? Неужели просто писать и знать, что меня читают? Неужели речь идет о подобной форме тщеславия? Этого ли желаю? Вот что я должен втайне от других и тщательнейшим образом исследовать — чтобы наконец-то понять".

К своим потаенным и дотошным исканиям он относился с удивительным здравомыслием и ни разу не усомнился в том, что, даже оставаясь автором без книг и писателем без написанных текстов, целиком и полностью принадлежит территории искусства: "Мое место за границами вещей мирских — в пространстве чистого искусства".

Он не раз выказывал твердое убеждение, что всего себя без остатка посвятил самому главному и самому важному для искусства — важнее любого произведения — делу: "Человек должен уподобиться искусству, не уподобляясь никакому произведению".

Что же представляла из себя эта самая главная и самая важная задача? Жуберу явно не пришлось бы по вкусу, если бы кто-то вдруг взял да и заявил, что знает, в чем она заключается. Почему? Потому что Жубер был уверен: он ищет нечто ему самому неведомое — вот откуда проистекают превратности поисков, а также счастливые мгновения открытий, посещающих заблудшего мыслителя. Жубер писал в дневнике: "Но как искать там, где должно, ежели неведомо даже то, чего ты ищешь? Так бывает всегда, когда человек выстраивает, создает себя. К счастью, именно те, что блуждают по неведомым тропам, делают многие открытия, совершают счастливые находки".

Жубер познал счастье искусства блужданий, основателем которого его, возможно, и следует считать.

Читая рассуждения Жубера о том, что он и сам не до конца понимает, в чем смысл его странных блужданий, я вспоминаю Дёрдя Лукача. Венгерский философ сидел в окружении учеников и выслушивал одну за другой хвалы, возносимые его работам. Лукачу это надоело, и он прервал славословия: "Хорошо, хорошо, но мне кажется, я не услышал главного". — "А что вы считаете главным?" — спросили удивленные ученики. На что тот ответил: "Проблема в том, что я сам этого не знаю". Жубер задался вопросом, как вести поиск в должном месте, если не знаешь даже, что ищешь, и в дневнике размышляет о трудностях, возникших перед ним, когда ему понадобилось отыскать прибежище — либо маломальски пригодное пространство — для своих идей: "Мои идеи! Каких трудов мне стоит возвести здание, куда можно было бы их поселить!"

Подходящее обиталище для них он наверняка рисовал себе в виде собора, который заслонит собой весь небосвод. Неосуществимая книга. Жубер предвосхищает идеалы Малларме: "Очень соблазнительно сказать о Жубере, воздавая ему должное, — пишет Бланшо, — что он — первое, не запечатленное на бумаге издание поэмы "Бросок костей никогда не исключает случайность", о которой Валери сказал, что она "наконец-то возвысила страницу до мощи звездного неба".

Мечтания Жубера роднит с произведением, написанным век спустя, особого рода предчувствие или потребность, ведь и Жубер, и Мал-

ларме испытывали желание заменить привычное чтение, при котором положено двигаться от части к части, явлением некоего одновременного слова, в котором все будет сказано сразу и предельно ясно, подобно вспышке — если воспользоваться выражением Жубера, — "всеобъемлющей, умиротворяющей, сокровенной и, наконец, неизменной".

Итак, Жозеф Жубер всю жизнь искал книгу, которую так и не написал, хотя, если вглядеться попристальнее, мы увидим: он написал эту книгу, неведомо для себя, уже в силу того, что *думал* ее написать.

19) Я проснулся очень рано и, готовя себе завтрак и размышляя о всех тех людях, которые не пишут, вдруг понял, что на самом-то деле девяносто девять процентов человечества предпочитает — совершенно в духе Бартлби — "не делать этого", то есть предпочитает ничего не писать.

Судя по всему, эта сногсшибательная цифра в буквальном смысле вывела меня из душевного равновесия. Я занервничал и принялся делать разные телодвижения и жесты, какие иногда делал Кафка: ощупывал себя, потирал руки, хватался за голову, валился на пол, прыгал, подкидывал вверх или ловил что-то незримое...

Вспомнив Кафку, я вспомнил и Голодаря — героя одного из его рассказов[1], который категорически отказывался принимать пищу, потому что вынужден был голодать — не мог без этого обойтись. Я размышлял над тем местом, когда инспектор спросил его, а почему, собственно, он не может без этого обойтись, а Голодарь поднял голову и сказал инспектору на ухо, чтобы тот получше расслышал, что не может не голодать, потому что ему до сих пор не удалось найти еду по вкусу.

И на память мне пришел еще один художник Направления Нет, тоже из рассказа Кафки. Я подумал о воздушном гимнасте, который избегал касаться ногами пола и поэтому день и ночь проводил на трапеции, отказываясь спуститься вниз, — иначе говоря, он двадцать четыре часа в сутки сидел наверху; напомню, кстати, что Бартлби никогда не покидал свою контору, даже по воскресеньям. <...>

20) Я вообразил, будто мне наконец-то написал Дерен. На самом деле автор "Литературных затмений" так и не удостоил меня ответом, поэтому я решил сам себе ответить — от лица Дерена.

Дорогой друг!

У меня создалось впечатление, что Вам хочется получить мое благословение, хотя Вы позаимствовали мою мысль, решив написать об авторах, которые отреклись от писательства. Я ведь верно понял, правда? Ладно уж, Бог с Вами. Если Вы боитесь, что я стану протестовать против столь откровенного плагиата, то успокойтесь: когда Ваша книга будет напечатана, я сделаю вид, будто Вы ловко выторговали мое молчание. К слову сказать, я даже проникся к Вам симпатией — до такой степени, что готов подарить бартлби, которого явно не хватает в Вашей коллекции.

Включите в свою книгу Марселя Дюшана.

У Дюшана, как и у Вас, было плоховато с собственными идеями. Однажды в Париже художник Наум Габо спросил его в лоб, почему тот бросил живо-

1. Имеется в виду рассказ "Голодарь"(1922).

пись. "Mais que voulez-vous? — ответил Дюшан, разводя руками. — Je n'ai plus d'idées" ("Что вы хотите? У меня нет больше идей").

Со временем он научился отвечать уклончивее и витиеватее, но, думаю, эти слова больше всего похожи на правду. После "Большого стекла" Дюшан остался без идей и, не желая повторяться, вообще бросил живопись.

Жизнь Дюшана — лучшее из его произведений. Он очень быстро оставил живопись и с головой окунулся в рискованную авантюру, объявив искусство "умственной вещью" в духе Леонардо да Винчи. Он хотел непременно поставить искусство на службу разуму, в результате именно это его устремление плюс блестящее владение языком, везение, оптика, фильмы и в первую очередь его знаменитые реди-мейд мало-помалу расшатали основы пятисотлетнего европейского искусства, полностью его преобразив.

Дюшан больше пятидесяти лет не брался за кисть, предпочитая играть в шахматы. Разве это не поразительно?

Разумеется, Вы отлично знаете, кто такой Дюшан, и все же позвольте, воспользовавшись случаем, напомнить Вам его писательские заслуги, позвольте рассказать, что Дюшан помог Кэтрин Дрейер[1] организовать частный музей современного искусства "Анонимное общество", подсказывал ей, какие произведения следует приобрести для своей коллекции. И когда в сороковые годы возникли планы подарить собрание Йельскому университету, Дюшан написал тридцать три критико-биографических очерка о художниках — от Архипенко до Жака Вийона, каждому посвящена одна страница.

Роджер Шаттук[2] писал, что, если бы Дюшану вздумалось включить туда также страницу, посвященную себе самому как художнику, представленному в собрании Дрейер (а такое решение было бы вполне оправданным), он почти наверняка в этой заметке ловко перемешал бы, как и в прочих, правду с вымыслом. По мнению Роджера Шаттука, Дюшан мог бы написать нечто в таком вот духе:

"Участник шахматных турниров и неровный художник, Марсель Дюшан родился во Франции в 1887 году и умер, будучи гражданином США, в 1968-м. Он делил свое время между двумя странами и в обеих чувствовал себя как дома. На нью-йоркской "Арсенальной выставке" в 1913 году его "Обнаженная, спускающаяся по лестнице" позабавила, но и покоробила газетчиков — короче, вызвала скандал, который сделал художника знаменитым в возрасте двадцати шести лет in absentia[3], поэтому он и перебрался в 1915 году в США. Четыре года спустя он покинул Нью-Йорк и практически целиком посвятил себя шахматам — вплоть до 1954-го. Именно тогда группа молодых художников и музейщиков из разных стран открыли для себя Дюшана и его творения. В 1942 году он снова поселился в Нью-Йорке, а последнее десятилетие жизни в этом городе (1958—1968) вернуло Дюшану славу и почет".

Включите Дюшана в свою книгу про тень Бартлби. Дюшан лично водил знакомство с этой тенью, мало того, он сотворил ее собственными руками. Пьер Кабанн[4] в книге, составленной из его бесед с Дюшаном, спрашивает, занимался ли тот хоть какой-нибудь творческой деятельностью в течение двадцати лет, проведенных в Кадакесе. Дюшан отвечает, что да, занимался, он каждый год чи-

1. Кэтрин Дрейер (1877—1952) — американская художница, коллекционер современной живописи; в 1920 г. вместе с друзьями организовала Анонимное общество художников, которое, по сути, было первым музеем современного искусства.
2. Роджер Шаттук — американский историк искусства.
3. В его отсутствие (*лат.*).
4. Пьер Кабанн (1921—2007) — французский писатель, историк искусства.

нил навес над террасой, дававший ему тень. Дюшан всегда предпочитал оставаться в тени. Я очень высоко его ценю, и, кроме того, этот человек приносит удачу, включите его в свой труд, посвященный Направлению Нет. А больше всего меня восхищает в Дюшане то, что он был великим обманщиком.

Вечно Ваш

Дерен.

21) Мы научились уважать обманщиков. В набросках для так и не написанного предисловия к "Цветам зла" Бодлер советовал художнику не раскрывать своих секретов, но свой собственный раскрыл: "Разве мы показываем публике, порой ошеломленной, порой безразличной, как действуют наши приемы? Разве объясняем суть всех этих мелких поправок и неожиданных вариантов или то, каким образом наши самые искренние порывы перемешиваются с трюками и шарлатанством, без которых не может обойтись амальгама произведения?"

В приведенном отрывке слово "шарлатанство" звучит едва ли не как синоним "воображения". Лучший роман из посвященных шарлатанству и рисующих портрет обманщика — это "Мошенник" (1857) Германа Мелвилла, великого вдохновителя — с самого часа рождения Бартлби — извилистых лабиринтов Нет.

Мелвилл в "Мошеннике" искренне восхищается теми представителями рода человеческого, которые способны преображаться, надевая на себя разные личины. У Мелвилла иностранец, плывущий на речном судне, затеял шутку, вполне достойную Дюшана (Дюшан был шутником и обожал чисто словесные фантазии, хотя происходило это отчасти именно потому, что он не слишком доверял словам, превыше всего ценил и любил Жарри, основателя Патафизики, а также великого Реймона Русселя[1]), он подшучивает над пассажирами и читателями, прикрепив рядом с капитанской кабиной объявление с обещанием вознаграждения за поимку таинственного мошенника, якобы только что прибывшего с Востока; в своем роде гения, хотя не пояснялось, в чем именно состоит его искусство.

Никто так и не сумел поймать странного мошенника, придуманного Мелвиллом, как никому никогда не удалось уличить во лжи Дюшана, человека, который не верил в слова: "Слова совершенно бессильны что-либо выразить. Как только мы начинаем переливать наши мысли в слова и фразы, все летит к черту". Никто и никогда не схватил за руку великого обманщика Дюшана, его хладнокровно замышленный обман — это вовсе не произведения искусства или не-искусства: Дюшан выиграл пари, сумев облапошить мир искусства, который воздал ему все положенные почести, не заметив фальшивых верительных грамот. Это большой успех. Дюшан сам себе бросил вызов на поле художественной и умственной культуры, к которой принадлежал. Он был выдающимся художником Направления Нет, ибо побился об заклад, что сумеет первым достичь финиша, практически ничего не делая, сидя, по сути, сложа руки. И выиграл. И выставил на смех всякого рода мелких мошенников, к которым мир так успел привыкнуть за последнее время, ничтожных мошенников,

1. Альфред Жарри (1873–1907) — французский писатель, драматург, предтеча дадаизма; Реймон Руссель (1877–1933) — французский писатель, предшественник сюрреализма.

которые видят награду не в смехе и не в игре под названием Нет, а только лишь в деньгах, сексе, власти или пошлой славе.

А Дюшан, потешаясь над ними, под конец жизни взошел на сцену, чтобы сорвать аплодисменты публики, восхищенной тем, насколько гениально и без малейшего труда он обвел вокруг пальца мир искусства. Когда автор "Обнаженной, спускающейся с лестницы" поднимался на сцену, ему не было нужды глядеть на ступеньки. Благодаря долгим и тщательным расчетам великий обманщик прекрасно знал, куда ставить ногу. Он все спланировал заранее — как и положено настоящему гению искусства Нет.

22) Представим себе двух писателей, которые живут в одной стране, но между собой едва знакомы. Первый страдает синдромом Бартлби и отказывается печататься — за последние двадцать три года у него не вышло ни одной книги. А второго — без всякого разумного на то объяснения — неотвязно терзает мысль о том, что первый перестал печататься.

Я имею в виду знаменитого писателя Мигеля Торгу и его поразительную реакцию на болезнь Бартлби, которой страдал поэт Эдмундо Бетанкур[1]. Бетанкур родился в 1899 году, так что 7 августа нынешнего года ему бы исполнилось сто лет, изучал юриспруденцию в Коимбре; здесь же прославился как исполнитель фадо, что, разумеется, оказало ему дурную услугу, когда, покончив с вольной богемной жизнью, он кинулся завоевывать поэтический авторитет и выпустил один за другим несколько очень странных стихотворных сборников. Какое-то время он буквально заваливал издателей своими новаторскими и трагическими стихами. В 1940 году появилась его лучшая книга "Стихотворения-левши", куда входили замечательные "Глубокий ноктюрн", "Пустая ночь" или "Воздушная могила". Но книгу не поняли и не приняли. Вот тогда-то Бетанкур и замолчал, надолго замолчал — на целых двадцать три года.

В 1960-м лиссабонский журнал "Пирамида" попытался как-то воздействовать на поэта, вернуть его в литературу, для чего рискнул отдать почти целый номер его давним стихам. Но Бетанкур предпочел хранить молчание. Это была крайняя форма синдрома Бартлби — он отказался написать хотя бы несколько строк в ему же посвященный номер "Пирамиды". И журнал следующим образом прокомментировал реакцию поэта: "Необходимо пояснить, что молчание Бетанкура — это не капитуляция и не способ выразить несогласие с современной португальской поэзией, нет, это особая форма бунтарства, право на которое он бережно отстаивает".

1960 год оказался неблагоприятным для португальской лирики, в которой пышным цветом расцвела — как, кстати, и в Испании, где существовал диктаторский режим — эстетика, взявшая за образец социалистический реализм. К 1963 году мало что изменилось, но Бетанкур дал-таки разрешение перепечатать свои стихотворения тридцатых годов — старые и когда-то освистанные. Несмотря на зажигательное предисловие молодого Эльберто Эльдера — или как раз по вине предисловия, — стихи опять были приняты плохо. Далекий от всего этого и словно вышедший на свет из длинного туннеля, Мигель Торга написал Бетанкуру

1. Мигель Торга (наст. имя Адольфо Коррейя Роча; 1907–1995) — португальский писатель; Эдмундо Бетанкур (1899–1973) — португальский поэт.

из Опорто сердечное письмо, в котором признался: "В 'Пирамиде' нет новых стихов, зато есть старые, что уже само по себе доставило мне большую радость. То, что Вы, сеньор Бетанкур, ничего не печатаете, в конце концов превратилось для меня в настоящий кошмар".

Тем не менее Бетанкур так ничего больше и не напечатал. Он умер через десять лет после этого письма. "Вчера скончался Эдмундо Бетанкур, — писала газета 'Республика', — так и не нарушив молчания. Поэт по доброй воле тридцать три года прожил без стихов и песен, словно надев глушитель на свою жизнь".

Но разве смерть поэта с Мадейры, когда он умолк навсегда, избавила от кошмаров Торгу?

23) Я, небрежно позевывая, листал литературное приложение к газете на каталанском языке и вдруг наткнулся на статью Жорди Льовета[1], словно специально написанную для того, чтобы попасть в мою тетрадь.

Вернее, это была не статья, а рецензия, где Жорди Льовет как бы между прочим упомянул и о том, что уже давно отказался от литературного творчества. Согласитесь, странно читать, когда критик в рецензии вдруг пускается в откровения и признается, что страдает болезнью Бартлби. Во всяком случае, мне это кажется очень странным. Мало того, в рецензии речь шла о книге английского эссеиста Уильяма Хэзлитта (1778–1830), который, если судить по названию одного из его текстов — "Хватит наконец писать эссе", — видимо, как и Жорди Льовет, тоже принадлежал к числу фанатичных приверженцев Направления Нет.

"Уильям Хэзлитт, — говорит критик, — в буквальном смысле спас мне жизнь. Несколько лет назад я должен был ехать из Нью-Йорка в Вашингтон, воспользовавшись услугами известной и почти всегда безупречно работающей железнодорожной компании 'Армтрек'; я сидел на вокзале в зале ожидания и читал томик этого хорошего человека. <...> Я так увлекся эссе 'Хватит наконец писать эссе', что пропустил свой поезд. Состав сошел с рельсов неподалеку от Балтимора, было много жертв. Так-то вот... Почему я с таким интересом читал именно это эссе? Вероятно, уже тогда мне хотелось обрести поддержку, ведь в голове у меня бродила мысль о том, что пора расстаться с литературной критикой и либо заняться собственно художественным творчеством — хотя для такого человека, как я, совершенно лишенного воображения, мечта была утопической, — либо пойти в университет преподавателем, либо читать лекции, либо по крайней мере стать библиофилом — всем этим я в результате и занялся и веду ничем не примечательную и совсем-совсем простую жизнь..."

Меньше всего я рассчитывал обнаружить подобные жемчужины в каталонской газете. Согласитесь, очень странно выглядит, когда критик в середине рецензии на некую книгу вдруг заводит речь о себе самом и словно ненароком сообщает, что отказался от писательства из-за недостатка воображения — чтобы отважиться на такое, надо, честно говоря, обладать именно что недюжинным воображением, — к тому же он задевает нас за живое признанием, что ведет ничем не примечательную и совсем-совсем простую жизнь.

1. Жорди Льовет — испанский литературовед, критик, переводчик, исследователь творчества Ф. Кафки.

Так-то вот... Нельзя не отметить следующее: ему достало воображения, чтобы признаться, что ему недостает воображения, — а это оригинальный вариант "дяди Селерино". Что ж, алиби звучит убедительно, и, наверное, он долго придумывал его — находка прямо-таки драгоценная. Ведь другие, придумывая себе "дядю Селерино", как правило, изобретают самые экстравагантные оправдания для своего вступления в призрачное войско писателей Направления Нет.

24) Сегодня последнее воскресенье июля. Дождливо. И на память сразу приходит дождливое воскресенье, которое Кафка описал в своем Дневнике: то воскресенье, когда писатель по вине Гёте чувствует полную неспособность написать хотя бы строчку, полный паралич, и целый день внимательно разглядывает свои пальцы, не в силах совладать с приступом болезни Бартлби.

"Так кончается для меня дождливое, тихое воскресенье, — пишет Кафка, — я сижу в спальне, окруженный покоем, но вместо того, чтобы взяться за писание, в которое я позавчера, например, хотел излиться со всем, что есть, я теперь сижу и долго рассматриваю свои пальцы. Я думаю, всю неделю я целиком и полностью находился под влиянием Гёте, исчерпал силу этого влияния и поэтому стал бесплодным"[1].

Так писал Кафка в дождливое январское воскресенье 1912 года. Перелистнув две страницы, мы убеждаемся, что и 4 февраля он продолжает страдать той же Болезнью — синдромом Бартлби. Из чего можно заключить, что "дядей Селерино" для Кафки служил — по крайней мере на протяжении некоторого периода — Гёте: "Рвение, с каким я читаю о Гёте (беседы с ним, студенческие годы, часы, проведенные с Гёте, пребывание Гёте во Франкфурте), захватывает меня целиком и удерживает от писания".

Вот вам доказательство, что Кафка страдал синдромом Бартлби, если кто-то в этом еще сомневался.

Кафка и Бартлби — два плохо сочетаемых человеческих типа, но я с некоторых пор взялся их сочетать. И я, разумеется, не единственный, кто почувствовал соблазн посягнуть на подобное. Например, Жиль Делёз[2] в работе "Бартлби, или Формула" говорит, что писец Мелвилла — это живой портрет Холостяка (именно с большой буквы), который появляется на страницах Дневника Кафки, того самого Холостяка, для которого "счастье — это когда ты понимаешь, что земля, где ты приостановился, по площади не может быть больше куска земли, покрытого твоими ступнями", того Холостяка, который умеет покорно принимать с каждым разом все более сжимающееся вокруг него пространство; тот самый Холостяк, чей гроб, когда он умрет, будет строго соответствовать его меркам.

В связи с этим на память мне пришли и другие описания Холостяка из Дневника Кафки, которые оставляют такое впечатление, будто он рисовал портрет Бартлби: "Он... разгуливает в застегнутом на все пуговицы пиджаке, руки засунуты в высокие пиджачные карманы, локти остро согнуты, шляпа глубоко надвинута на лицо, фальшивая, как бы

1. Фрагмент записи от 6 января 1912 г. Здесь и далее цит. по изд.: Ф. Кафка. Дневники. Перевод Е. А. Кацевой. — М., 1998.
2. Жиль Делёз (1925–1995) — французский философ, психоаналитик.

уже врожденная улыбка призвана защитить рот, как пенсне — глаза, брюки у́же, чем пристало худым ногам. Но каждый знает, как обстоит с ним дело, и может перечислить все его страдания"[1].

Если скрестить Холостяка Кафки с писцом Бартлби, придуманным Мелвиллом, получится человек-гибрид, которого я пытаюсь сейчас себе представить и которого впредь буду называть Скаполо ("холостяк" по-итальянски): он похож на странное животное — "наполовину котенок, наполовину барашек", которого Кафка получил бы в наследство.

Известно ли, что именно чувствует Скаполо? По-моему, холод исходит у него изнутри, овевая печальную половину его лица. Холод этот порожден врожденным и неизлечимым смятением души. Холод этот заставляет слепо подчиняться самым разрушительным порывам — заставляет Скаполо вечно повторять свое звонкое НЕТ, словно он пишет его большими буквами в неподвижном воздухе — вечером в дождливое воскресенье. Из-за этого холода получается следующее: чем больше Скаполо старается отгородиться от живых людей (на которых работает то как невольник, то как конторский служащий), тем меньше пространства они готовы ему выделить.

Этот Скаполо напоминает добряка швейцарца (что-то вроде прогуливающегося Вальзера), а также классического человека без свойств (в духе Музиля), но мы уже видели, что Вальзер только на первый взгляд казался простодушным и что внешнему облику человека без свойств тоже не следует доверять. На самом деле Скаполо должен внушать страх, потому что он без опаски расхаживает по ужасным территориям, по владениям мрака, но ведь как раз там обитает самое радикальное из отрицаний, там дыхание холода становится по сути своей разрушительным.

Скаполо, на наш взгляд, везде чужой, нечто среднее между Кафкой и Бартлби, он живет где-то у самого горизонта в далекой-предалекой земле: Холостяк иногда повторяет, что предпочел бы не делать ту или иную вещь, а иногда говорит дрожащим голосом, каким Генрих фон Клейст обращался к могиле возлюбленной, и произносит нечто ужасное и одновременно очень простое:

— Я уже не здешний.

Емкая по смыслу фраза Скаполо — полная противоположность жизненному принципу Бартлби. Я говорю это, слушая, как лупит по стеклам воскресный дождь.

— Я уже не здешний, — шепчет мне на ухо Скаполо.

Я улыбаюсь ему и вспоминаю слова Рембо: "На самом деле я из загробного мира". Я гляжу на Скаполо и придумываю собственную формулу, потом так же шепотом отвечаю ему: "Я одинок, я холост". И тотчас сам себе начинаю казаться смешным. И не могу избавиться от этого ощущения. Ведь смешно же, когда ты ощущаешь всю глубину собственного одиночества, но вместе с тем обращаешься к кому-то, и это нарушает твое одиночество.

25) Из одного дождливого воскресенья я переношусь в другое. В воскресенье 1804 года, когда Томас Де Куинси, которому тогда было девятнадцать лет, в первый раз попробовал опий. Много позже, вспоминая тот

1. Фрагмент записи от 3 декабря 1911 г.

день, он напишет: "Это случилось воскресным вечером, печальным и дождливым. На нашей земле нет зрелища мрачнее, чем дождливый воскресный вечер в Лондоне".

У Де Куинси синдром Бартлби проявился в форме пристрастия к опию. С девятнадцати до тридцати шести лет Де Куинси из-за наркотиков был просто неспособен ничего написать — часами напролет он лежал и грезил. Прежде, до того как он стал погружаться в бредовые фантазии, порожденные синдромом Бартлби, он собирался стать писателем, но уже никто не верил, что это возможно, его считали безнадежным, ведь опий у того, кто его принимает, вызывает беспричинное веселье, но туманит разум, хотя иногда делает это с помощью волшебных идей и наслаждений. Ну и понятно, что, если разум твой затуманен и околдован, писать ты не способен.

Но бывает, что литература побеждает наркотик. Именно так и случилось в один прекрасный день с Де Куинси, который вдруг почувствовал себя исцелившимся от болезни Бартлби. Его способ борьбы с недугом весьма оригинален — как раз о болезни он и начал писать. Оттуда, где прежде витал лишь опиумный дым, родилось знаменитое произведение "Исповедь англичанина, любителя опиума" — основополагающее для "наркотической" литературы.

Я закуриваю сигарету и в течение нескольких минут воздаю должное опиумному дыму. Я вспоминаю юмор, с каким Сирил Конноли[1] завершил биографию человека, который победил свой недуг, написав о нем, но так и не смог помешать болезни взять реванш, то есть убить его: "Томас Де Куинси. Английский эссеист-декадент, который в возрасте семидесяти пяти лет скончался, убитый недугом, о котором он написал: скончался из-за того, что в молодости принимал опиум".

Дым ест глаза. Я понимаю, что пора ставить точку — я приблизился к концу этого комментария. Но я почти ничего не вижу, не могу писать дальше — выходит, дым обернулся для меня опаснейшей разновидностью болезни Бартлби.

Хватит. Я тушу сигарету. Теперь можно довести дело до конца. А закончу я цитатой из Хуана Бенета[2]: "Если кому-то нужно курить, чтобы писать или чтобы дым лез в глаза, — вспомним Богарта — (от чего стиль делается грубее), надо смириться с тем, что в итоге почти вся сигарета истает в пепельнице".

26) "Искусство — глупость", — сказал Жак Ваше[3], и убил себя, избрав самый быстрый путь превращения в творца молчания. В этой книге я не намерен много места отводить бартлби-самоубийцам, они не очень меня интересуют, потому что, на мой взгляд, если человек убивает себя собственной рукой, то такая смерть бедна оттенками, ибо исключается вся широкая гамма изысканных выдумок, к которым прибегают остальные писатели, — ведь игра, что ни говори, всегда изобретательнее, чем выстрел в висок, — когда приходит час оправдать собственное молчание.

Но для Ваше я найду место в своей тетради, то есть сделаю для него исключение, потому что меня восхищает его заявление, что искусст-

1. Сирил Вернон Конноли (1903–1974) — английский писатель, критик.
2. Хуан Бенет (1927–1993) — испанский писатель.
3. Жак Ваше (1896–1919) — французский поэт, оказал решающее влияние на мировоззрение многих будущих сюрреалистов. См. о нем "ИЛ", 1999, № 11.

во — это глупость, к тому же именно он открыл мне нечто важное: да, некоторые писатели выбирают молчание, но это не перечеркивает созданного ими; напротив, задним числом придает дополнительные силу и смысл тому, от чего они отказались: отказ от писательства превращается в новую форму состоятельности, в сертификат безусловной значимости. Эту значимость и открыл мне Ваше, смысл ее в том, чтобы не воспринимать искусство как нечто с бесконечно сохраняющимся смыслом, как *цель*, как постоянный двигатель амбиций. Сьюзен Сонтаг[1] пишет: "По-настоящему значимая деятельность — та, которая понимает искусство как *средство* для достижения чего-то, хотя, возможно, достигнуть цели можно, лишь расставшись с искусством".

Я сделаю исключение для Ваше, потому что этот самоубийца — эталон творца без произведений; он присутствует во всех энциклопедиях, хотя написал всего несколько писем Андре Бретону — и больше ничего.

Я сделаю еще одно исключение — для гениального мексиканского самоубийцы Карлоса Диаса Дуфоо (сына)[2]. Этот удивительный писатель тоже считал искусство ошибочной дорогой, глупостью. В эпитафии из невероятно странных "Эпиграмм" — они опубликованы в Париже в 1927 году и якобы там и были написаны, хотя позднейшие исследования показывают, что Карлос Диас Дуфоо (сын) никогда не покидал Мексики — он говорит, что поступки его были невнятны, а слова ничтожны, и призывает следовать его примеру. Этот бартлби, а он чистейшей воды бартлби, — одна из моих самых больших слабостей в литературе, и, хотя он покончил жизнь самоубийством, он не может не быть упомянут в этой тетради. "Он был по-настоящему чужим среди нас", — написал о нем мексиканский критик Кристофер Домингес Микаэль. Надо быть и на самом деле очень чужим, чтобы чужим тебя назвали мексиканцы, которые и сами — по крайней мере, мне всегда так казалось — везде и всегда чужие.

Закончу эту запись одной из его эпиграмм, самой моей любимой: "В трагическом отчаянии он неистово рвал волосы из своего парика".

27) И все же я сделаю еще одно исключение, упомяну еще одного самоубийцу — Шамфора[3]. В каком-то журнале я прочел статью Хавьера Серкаса[4], которая навела меня на след ревностного сторонника Нет — господина Шамфора, говорившего, что все люди рабы, ибо боятся произнести слово "нет".

Шамфору повезло: он завоевал успех в литературном мире с первых же шагов и без малейших усилий. И в жизни тоже. Его любили женщины, и уже ранние произведения, хотя и весьма посредственные, открыли ему двери салонов и принесли благосклонность короля (Людовика XVI, а Мария Антуанетта не могла сдержать слез на представлениях его пьес); еще совсем молодым он был избран во Французскую академию и пользовался неслыханным авторитетом в обществе. И тем не менее Шамфор испытывал безграничное презрение к окружающему миру и весьма скоро стал пренебрегать, совершенно не учитывая последствий, теми знаками вни-

1. Сьюзен Сонтаг (1933–2004) — американская писательница, критик, культуролог. Неоднократно печаталась в "ИЛ" (1992, № 1; 1996, № 4; 1997, № 4; 1999, № 1; 2000, № 2; 2003, № 8).
2. Карлос Диас Дуфоо (сын) (1888–1932) — мексиканский писатель, автор одной книги "Эпиграммы" (1927).
3. Себастьен Рок Никола Шамфор (1741–1792) — французский моралист.
4. Хавьер Серкас (р. 1962) — испанский писатель.

мания и благами, которые на него сыпались. Он был моралистом, но не из тех, кого мы привыкли терпеть рядом в нынешние времена. Шамфор не был лицемером, не твердил, что весь мир ужасен, дабы выгородить себя самого, нет, он с отвращением взирал и на свое собственное отражение в зеркале: "Человек — глупое животное, я сужу по себе".

Его морализм не был позой, Шамфор отнюдь не стремился завоевать за его счет репутацию правильного человека. "Наш герой, — писал о Шамфоре Камю, — пойдет дальше, потому что отказ от личного успеха еще ничего не значит, а разрушение собственного тела — вещь ничтожная по сравнению с разрушением собственной души. Вот что, в конечном итоге, определяет величие Шамбора и странную красоту романа, который нам обещан"[1].

Романа он не написал, зато оставил "Максимы и размышления", "Характеры и анекдоты" — но ни одного романа; а вот его идеалы, его несокрушимое Нет, брошенное в лицо современному обществу, приблизили его к святости, если можно так выразиться, отчаяния. "Столь немыслимая и дикая позиция привела Шамбора, — пишет Камю, — к крайней форме отрицания — к молчанию".

Одна из максим Шамфора гласит: "М., которого хотели вызвать на разговор о разных политических или частного порядка событиях, холодно ответил: 'Каждый день я расширяю список того, о чем предпочитаю не говорить, и лучшим будет тот философ, у кого список окажется самым длинным'".

Именно поэтому Шамфор придет к отрицанию произведения искусства и чистой силы языка как такового, что уже давно прославило его бунтарство как явление уникальное. Отрицание искусства привело Шамфора к еще более радикальным формам отрицания, включая сюда и "последнее молчание", о котором говорил Камю. Камю, рассуждая о том, почему Шамфор так и не написал ни одного романа, а вернее сказать, вообще так долго молчал, говорит: "Искусство — противоположность молчанию, это один из тех опознавательных знаков, которые связывают людей в нашей общей борьбе. Для того, кто утратил чувство причастности к общему делу и ушел целиком и полностью в отрицание, для того и язык, и искусство утратили свою выразительную силу. Безусловно, именно здесь кроется причина, почему этот самый роман отрицания так и не был написан: да, именно потому, что это был роман отрицания. Ведь в таком искусстве существуют принципы, которые и должны были привести его к отрицанию".

Как мы видим, Камю, который по мере возможности старался быть художником Направления Да, сильно бы изумился — хотя он истово верил в то, что искусство есть противовес молчанию, — если бы прочел книги, скажем, Беккета или прочих убежденных последователей Бартлби.

Шамфор довел свое Нет до последних пределов: однажды он пришел к мысли, что Французская революция — которую он поначалу принял с энтузиазмом — это приговор его жизни, и хотел застрелиться — пуля раздробила ему нос и выбила правый глаз. Он остался жив, но решил довести дело до конца — взял нож и перерезал себе горло. Затем, обли-

1. Здесь и далее цитируется вступление А. Камю к "Максимам" Шамфора: A. Camus. Introduction aux "Maximes" de Chamfort (1944).

ваясь кровью, нанес несколько ударов себе в грудь, а затем вскрыл вены под коленями и на запястьях, после чего рухнул на пол и остался лежать буквально в море крови.

Но, как уже было сказано, все это можно считать мелочью по сравнению с варварским разрушением его духа.

"Почему вы ничего не печатаете?" — задавал он сам себе вопрос за несколько месяцев до гибели в короткой заметке "Результаты улучшенной цивилизации".

Среди его же многочисленных ответов я выбрал следующие.

"Потому что у публики, на мой взгляд, безнадежно дурной вкус и ей свойственно стремление к очернению".

"Потому что работать заставляют себя по той же причине, по какой, высовываясь из окна, мы жаждем увидеть на улице обезьянок и медведей с дрессировщиком".

"Потому что я боюсь умереть, так и не успев пожить".

"Потому что, чем призрачней становится список моих литературных трудов, тем счастливей я себя чувствую".

"Потому что не желаю уподобиться литераторам, которые похожи на ослов и которые, как ослы, толпятся и дерутся у пустой кормушки".

"Потому что публика интересуется лишь успехом, которого оценить не способна".

28) Однажды я целое лето воображал себя конем. С приближением ночи это становилось навязчивой идеей. Я ужасно страдал. Едва мое человеческое тело оказывалось в постели, как меня начинали одолевать воспоминания о том, как я был конем.

Естественно, я никому об этом не рассказывал. Хотя, надо признаться, и рассказывать-то было особо некому, ведь рядом со мной почти никогда никого не бывало. В то лето Хуан уехал куда-то за границу, а только ему одному я мог признаться в том, что со мной происходит. Помнится, тем летом я докучал своим вниманием трем женщинам, но ни одна из них не дарила меня благосклонностью, ни одна не уделила бы даже минутки, чтобы выслушать вещь столь сокровенную и ужасную, как история моей прошлой жизни; если честно, они избегали даже глядеть на меня — верно, мой горб наводил на подозрение, что когда-то прежде я был конем.

Сегодня мне позвонил Хуан, и я вдруг решил рассказать ему историю, как тем летом меня одолевали воспоминания о том, как я был конем.

— Знаешь, меня это нисколько не удивляет, с тобой и не такое может случиться.

Его реакция меня огорчила. И я даже пожалел, что снял трубку, услышав, как он начинает наговаривать свое послание на автоответчик. Я уже несколько дней получаю послания от него, а также еще от нескольких людей, которым тоже не отвечаю. Но вот когда звонят из конторы, чтобы поинтересоваться моим душевным здоровьем, я, конечно, отзываюсь и говорю срывающимся замогильным голосом. Но на сей раз я счел за лучшее снять трубку и попросить Хуана, чтобы он оставил меня наконец в покое — он уже столько лет сострадает моему уродству и моему одиночеству, что мне это осточертело, я устал, я не желаю, чтобы он беспокоил меня сейчас, когда мне выпало несколько дней самого полного одиночества, совершенно необходимого, чтобы записать эти ком-

ментарии без текста. Вместо чего рассказал ему про то лето, когда вспоминал, как был конем.

Он ответил, что его это нисколько не удивляет, со мной и не такое может случиться, а потом добавил: мое тогдашнее необычное лето напомнило ему начало одного из рассказов Фелисберто Эрнандеса[1].

— Какого рассказа? — спросил я, задетый за живое, потому что, как оказалось, моя необычная летняя история не была исключительно моей персональной историей.

— "Женщина, похожая на меня", — ответил он. — И знаешь, я вдруг подумал, что Фелисберто имеет какое-то отношение к тому, что так занимает сейчас тебя. Он никогда не отрекался от литературы, его нельзя причислить к Направлению Нет, его самого — нельзя, а тексты его — можно. Ведь все рассказы Эрнандеса остались незаконченными, ему почему-то нравилось оставлять их без развязки. Поэтому антология его рассказов называется "Неполные истории". Каждая словно повисает в воздухе. Самая замечательная из них — "Никто не зажигал ламп".

— А я-то думал, что тебя интересует только Музиль... — отозвался я.

— Только Музиль и Фелисберто, — ответил он как отрезал. — Ты хорошо меня слышишь? Только Музиль и Фелисберто — и всё. После них уже никто не зажигает ламп.

Когда я наконец отделался от него — а он вдруг принялся советовать, чтобы я вел себя осмотрительнее, мол, не дай бог, в конторе догадаются, что я симулирую свою депрессию, и выгонят меня взашей, — мне захотелось перечитать рассказы Фелисберто. Он, вне всякого сомнения, был гениальным писателем, поэтому вознамерился показать всю тщету ожиданий, внушаемых нам вымыслами. Бергсон определял юмор как развенчание надежды. Если такое определение применить к литературе, то в рассказах Фелисберто Эрнандеса оно найдет исчерпывающее подтверждение. Он, кстати, был не только писателем, но и пианистом, игравшим то в элегантных салонах, то в самых низкопробных казино. Он сотворил для своих рассказов призрачное пространство и никогда не завершал эти рассказы (словно демонстрируя, что жизни чего-то недостает), он был творцом захлебнувшихся голосов, изобретателем отсутствия.

Многие из его незавершенных финалов просто нельзя забыть. Вспомним рассказ "Никто не зажигал ламп", где он пишет, что "уходил последним, натыкаясь на мебель". Незабываемый финал. Я иногда придумываю такую игру, будто в моем доме никто не зажигает ламп. Начиная с сегодняшнего дня, когда в памяти моей вновь поселился "неполный" рассказ Фелисберто, я буду играть еще и в другую игру: будто я ухожу последним, натыкаясь на мебель. Мне нравятся такие, устроенные для самого себя, праздники — праздники одинокого человека. Это словно сама жизнь, словно любой из рассказов Фелисберто: праздник незавершенный, но настоящий.

29) Я собирался описать тот день, когда в Нью-Йорке встретил Сэлинджера, но мысль моя вдруг метнулась к кошмарному сну, который приснился мне накануне и повлек за собой любопытные и неожиданные последствия.

1. Фелисберто Эрнандес (1902—1964) — уругвайский писатель. Повесть и рассказы Ф. Эрнандеса печатались в "ИЛ", 2003, № 3.

В конторе прознали о том, что я симулирую, и с треском уволили. Страшная драма, холодный пот, дикий ужас — но в трагедии моего увольнения тотчас сверкнула и забавная сторона. Сразу скажу, что я решил ни строки не посвящать своему несчастью в этом дневнике: оно того не достойно. Но, не удержавшись, взял и, давясь смехом, написал следующее: "Впредь я не намерен уделять внимание дурацкому событию — потере работы, лучше уподобиться кардиналу Ронкалли[1], который в тот день, когда его избрали главой католической церкви, оставил в своем дневнике скупую запись: "Сегодня меня сделали папой". Или Людовику XVI, не отличавшемуся большой прозорливостью, ибо в день взятия Бастилии он пометил в дневнике: "Ничего".

30) Совсем уже собрался рассказать о своей встрече с Сэлинджером, но тут, рассеянно листая газету, наткнулся на страницу "Культура" и увидел сообщение о чествовании, устроенном Пепину Бельо в его родном городе Уэске.

У меня возникло ощущение, будто в гостях у меня побывал сам Пепин Бельо.

Сообщение дополнялось, во-первых, заметкой Игнасио Видаль-Фольча[2], а во-вторых, интервью, взятым Антоном Кастро у самого Пепина Бельо, которого можно считать писателем Направления Нет (испанского) par excellence.

Видаль-Фольч пишет: "Перед человеком, одаренным художественным складом ума, но решившим не давать воли своим талантам, лежат два пути: первый — считать себя неудачником, <...> второй, гораздо реже выбираемый, сформулированный когда-то восточными мудрецами и требующий своего рода духовной рафинированности, — это путь, которым следует Пепин Бельо и который основан на безжалостном отказе от демонстрации своих возможностей; выбор второго пути можно считать признаком особого духовного аристократизма; и если человек уступает внутренней потребности подобного рода — не утруждая себя даже тем, чтобы оправдать ее откровенным презрением к ближним, отвращением к жизни или безразличием к искусству, — значит, в нем есть нечто божественное. <...> Мне легко представить, как Лорка, Бунюэль и Дали сетовали на то, что Пепин с его недюжинным талантом не желает ничего делать. Но Бельо не обращал внимания на их сетования. Да, он огорчал друзей, но его позиция, на мой взгляд, это в своем роде произведение искусства, и куда более значительное, нежели забавные и остроумные рисунки тухляков, которыми увлекался Дали и которые родились по подсказке Бельо".

Я поднялся с дивана, чтобы поставить кассету Тони Фрушеллы, тоже одного из моих любимых певцов. Потом вернулся на диван — мне не терпелось узнать, что же сказал Пепин Бельо в интервью.

Несколько дней назад я точно так же сидел на диване, и мне явился Феррер Лерин, поэт, занятый изучением грифов. А сегодня меня навестил Пепин Бельо. Видно, в моем доме диван — самое подходящее, даже идеальное место для встреч и разговоров с призраками, которые воплощают в себе идею отрицания.

1. Ронкалли — в миру Анджело Джузеппе Ронкалли (1881—1963) — папа римский Иоанн XXIII (избран в 1958 г.).
2. Игнасио Видаль-Фольч (р. 1956) — испанский писатель, журналист.

"Хосе Бельо Ласьерра — тип неправдоподобный, — так начал это интервью Антон Кастро. — Ни один сочинитель не придумал бы такого героя: гладкое лицо с упругой кожей — как накрахмаленная нижняя юбка у крестьянки, — и вдруг — снежно-белые усы".

Я надолго задумался о том, почему и мне тоже очень нравятся неправдоподобные типы. Потом стал гадать, при чем тут накрахмаленная нижняя юбка, но ни один словарь загадки не разрешил.

Короче, словари, не разрешив загадки, запутали меня окончательно. Из-за этих "нижних юбок" я унесся воображением так далеко, что восприимчивость моя обострилась до предела, вернее, я вдруг почувствовал, что восприимчивость моя вообще не знает предела, так что вдруг — уже где-то на самой границе яви и сна — я вступил в беседу с неправдоподобным Пепином Бельо.

Когда я его увидел, мне в голову пришел один-единственный вопрос — его-то я и задал, не удосужившись даже подняться со своего дивана, — простейший из всех простых вопросов, потому что знаю, насколько бесхитростен сам Пепин, столь же бесхитростен, сказал я себе, как горб у меня за спиной.

— Я никогда не видел женщины, равной по красоте Эве Гарднер, — сказал мне Пепин Бельо. — Однажды мне довелось весьма долго просидеть рядом с ней на диване под торшером. Я буквально пожирал ее глазами. "На что ты так смотришь?" — спросила она. "Как на что, детка, на тебя". Трудно поверить, но помню, в тот миг я разглядывал белки ее глаз, они у нее были с голубоватыми тенями по краям, точь-в-точь как у кукол, старинных фарфоровых кукол. Она засмеялась. А я повторял: "Нет, не смейся. Ты же настоящий монстр".

Он замолчал, и тогда я решил задать ему простейший вопрос, приготовленный загодя простейший вопрос, но вдруг обнаружил, что даже и этот простой вопрос начисто забыл. Никто не зажигал ламп. А он вдруг стал удаляться, растворился в глубине коридора, натыкаясь на мебель и выкрикивая на манер уличного мальчишки, размахивающего газетами:

— Свежие новости! Свежие новости! Это я — Пепин Бельо из учебников и словарей!

31) Сэлинджера я увидел в нью-йоркском автобусе на Пятой авеню. Я увидел именно Сэлинджера, это точно. Дело было три года назад, когда я, как и теперь, симулировав депрессию, сумел получить долгий отпуск по болезни. Тогда-то я и рискнул махнуть на выходные в Нью-Йорк. Всего только на выходные, потому что, разумеется, не следовало искушать судьбу: а вдруг позвонят из моей конторы и не застанут дома? Итак, в Нью-Йорке я провел всего два с половиной дня, но времени даром не терял, вы уж мне поверьте. Достаточно сказать, что я видел Сэлинджера. Это был он, чем угодно готов поклясться. Ожившая фотография старика, толкающего тележку с покупками, — совсем недавно какой-то репортер заснял его на выходе из супермаркета в Нью-Хемпшире.

Джером Дэвид Сэлинджер. Вот он — сидит в глубине салона. Изредка моргает. Иначе я бы и не поверил, что передо мной человек, а не статуя. Джером Дэвид Сэлинджер — личность, без которой никак не обойтись, изучая историю искусства Нет.

Автор четырех книг, замечательных и знаменитейших: "Над пропастью во ржи" (1951), сборников "Девять рассказов" (1953), "Фрэнни и

Зуи" (1961) и вышедших под одной обложкой "Выше стропила, плотники!" и "Симор: Введение" (1963); по сей день он ничего больше не опубликовал, то есть вот уже тридцать шесть лет хранит полное молчание, дополненное породившей легенды решимостью защитить свою частную жизнь от посторонних глаз.

Итак, я увидел его в автобусе, следующем по Пятой авеню. Увидел совершенно случайно и, по правде сказать, заметил только потому, что принялся разглядывать девушку, сидевшую рядом с ним, — у нее был очень смешно приоткрыт рот. Девушка изучала рекламу косметики на стенке автобуса. Наверное, когда девушка читала, у нее чуть ослаблялись челюстные мускулы. И в тот короткий миг, пока рот девушки был приоткрыт, а губы раздвинуты, она была для меня — если воспользоваться выражением Сэлинджера — самой сногсшибательной картиной на всем Манхэттене.

Я влюбился. Я, старый горбатый испанец, не имея ни малейшего шанса на взаимность, влюбился. И, несмотря на то, что я стар и горбат, повел себя как человек без комплексов, как ведет себя всякий мужчина, влюбившийся с первого взгляда; иначе говоря, немедленно взглянул на того, кто сидит с ней рядом. Тут-то я и увидел Сэлинджера. И окаменел. Подумайте сами: два острейших чувства посетили меня менее чем за пять секунд.

Вскоре меня стали раздирать на части два этих несовместимых чувства: вспыхнувшая молнией любовь к незнакомке и потрясение — мало кому доступное — от сознания того, что я еду в одном автобусе с Сэлинджером. Меня раздирали надвое любовь к женщинам и любовь к литературе — только что вспыхнувшая любовь к незнакомке и искушение воспользоваться случаем и заговорить с Сэлинджером: например, первым в мире задать ему коварный вопрос, почему он перестал писать книги и почему прячется от людей.

Мне пришлось выбирать между девушкой и Сэлинджером. Они не разговаривали между собой и, значит, вряд ли были знакомы. Я понял, что времени на раздумья у меня не так уж и много. Надо действовать быстро. Я решил, что любовь всегда будет выше литературы, и уже собрался было подойти к девушке, наклониться и произнести с обескураживающей непосредственностью:

— Извините, вы мне очень нравитесь, и, кажется, я никогда не видел более прелестных губ. А еще мне кажется, мне, старому и горбатому, что несмотря ни на что я смог бы сделать вас счастливой. Господь свидетель, как я вас люблю! Скажите, вы заняты сегодня вечером?

На память мне вдруг пришел рассказ Сэлинджера "Душа несчастливой истории", где некто ехал в автобусе и, увидев девушку своей мечты, захотел задать ей почти тот же вопрос, что сейчас молча обдумывал я. И вспомнил имя девушки из рассказа Сэлинджера: Ширли Лестер. Тут я решил, что пока буду звать мою девушку именно так — Ширли.

И я подумал: ведь эта неожиданная встреча с Сэлинджером в автобусе — а что же еще? — повлияла на меня таким образом, что мне захотелось задать девушке тот же вопрос, какой задает девушке своей мечты парень из рассказа Сэлинджера. Хорошенькое дело, подумал я, история закрутилась потому, что ты влюбился в Ширли, но еще и потому, что ты своими глазами увидел неуловимого Сэлинджера.

Но подойти к Ширли и сообщить ей о своей великой любви, о своей безумной любви было бы, как я понимал, полнейшей глупостью.

Правда, в голове у меня сразу же зародилась новая, совсем уж дурацкая мысль. К счастью, духу на это у меня не хватило. Мне захотелось подойти к Сэлинджеру и сказать:

— Бог свидетель, как я вас люблю! Скажите на милость, почему вы столько лет ничего не публикуете? Наверное, существует какая-то важная причина, что-то, из-за чего вы бросили писать?

К счастью, я не рискнул сунуться к Сэлинджеру и ничего подобного не спросил. Но, надо признаться, в голову мне пришла мысль и похуже. В голову мне пришла мысль подойти к Ширли и сказать:

— Пожалуйста, не подумайте чего дурного, сеньорита. Вот моя визитная карточка. Я живу в Барселоне, у меня есть хорошая работа, правда, сейчас я взял отпуск по болезни, что и позволило мне приехать в Нью-Йорк. Разрешите позвонить вам сегодня после обеда или чуть позже — допустим, вечером? Надеюсь, вы не сочтете меня нахалом. Хотя, наверное, веду я себя довольно нагло...

В конце концов я так и не решился подойти к Ширли и сказать ей все это. Она послала бы меня куда подальше или, как у нас говорят, "жарить спаржу". А как, объясните мне на милость, жарят спаржу на Пятой авеню в Нью-Йорке?

Тогда я придумал, что лучше всего воспользоваться старым трюком, то есть подойти к Ширли и на почти безупречном английском спросить:

— Извините, а вы случайно не Вилма Причард?

На что Ширли должна холодно ответить:

— Нет.

— Как интересно, — мог бы сказать я, — голову бы дал на отсечение, что вы — Вилма Причард. Клянусь! А вы не из Сиэтла случайно?

— Нет.

К счастью, я быстро сообразил, что и таким образом далеко не продвинусь. Женщинам отлично известен подобный приемчик, когда к ним подходят и заговаривают, словно приняв за кого-то другого. "Девушка, мы наверняка с вами где-то уже встречались" — этим их не удивишь, и только если ты им понравился, притворяются, будто клюнули на удочку. А я в тот день и в том автобусе, следовавшем по Пятой авеню, не имел почти никаких шансов понравиться Ширли. Подумайте сами. Потный горбун с прилипшими к черепу прядями, из-за чего, кстати, стала еще заметнее позорная лысина. На рубашке красуется ужасное пятно от кофе. Нет, я отнюдь не был уверен в себе. Мало того, я вдруг даже подумал, что мне куда легче будет понравиться Сэлинджеру, чем Ширли. Поэтому решил подойти к нему и спросить:

— Господин Сэлинджер, я ваш давний почитатель, но вовсе не собираюсь допытываться, почему вы тридцать с лишним лет ничего не публикуете, нет, я только хотел бы услышать ваше мнение относительно того дня, когда лорд Чэндос догадался, что бескрайнее космическое пространство, частью которого мы являемся, нельзя описать словами. Я хотел бы знать, неужели с вами случилось нечто подобное — и вы бросили писать?

В конце концов я так и не подошел к нему и не задал этого вопроса. Он послал бы меня ко всем чертям — или "жарить спаржу" на Пятой авеню. С другой стороны, мысль попросить у него автограф тоже показалась мне далеко не самой блестящей.

— Господин Сэлинджер, окажите любезность, поставьте свою легендарную подпись на этом вот клочке бумаги. Боже, как я вами восхищаюсь!

— Я не Сэлинджер, — ответил бы тот.

Ведь недаром ему на протяжении тридцати трех лет удавалось с железной непреклонностью оборонять свою личную жизнь. А я бы еще и стыда нахлебался. Правда, тогда бы у меня появился повод обратиться к Ширли и попросить автограф у нее. А вдруг она отзовется на мою просьбу улыбкой — и я смогу завязать с ней разговор?

— На самом деле я попросил у вас автограф потому, что люблю вас. В Нью-Йорке я чувствую себя очень одиноко, и на ум мне приходят всякие нелепости — единственно из желания завести знакомство с каким-нибудь человеческим существом. Но я люблю вас — и это истинная правда. Любовь с первого взгляда. А вы знаете, что рядом с вами в автобусе едет самый нелюдимый писатель на свете? Вот моя визитная карточка. Самый таинственный писатель на свете — это я, а также господин, который сидит рядом с вами, тот, что отказался дать мне автограф.

Я был на пороге полного отчаяния, и с меня ручьями тек пот — я просто взмок, сидя в этом автобусе, который следовал по Пятой авеню. Но тут вдруг заметил, что Сэлинджер и Ширли знакомы. Он быстро поцеловал ее в щеку и сказал, что на следующей остановке им надо выходить. Они одновременно встали, спокойно о чем-то беседуя. Наверняка Ширли была любовницей Сэлинджера. Как ужасна жизнь, воскликнул я про себя. Но тотчас подумал, что это, в сущности, уже ничего не меняет и лучше не терять времени, подыскивая эпитеты к слову "жизнь". Я увидел, как они приближаются к выходу, и двинулся следом. Я не из тех, кому в радость досадные помехи, и всегда стараюсь извлечь пользу из неудач. Поэтому я сказал себе, что за отсутствием новых романов или рассказов Сэлинджера надо хотя бы послушать, о чем он говорит, и отнестись к этому как к новой публикации. Я ведь сказал, что умею извлекать пользу даже из неудач. И надеюсь, будущие читатели моих комментариев без текста выразят мне благодарность. Представляю себе их восторг, когда на страницах этой тетради они обнаружат ни много ни мало как неизданный, хотя и короткий текст Сэлинджера: слова, подслушанные мною в тот день.

Итак, я подоспел к автобусным дверям, когда пара уже шагнула на тротуар. Я последовал за ними и навострил уши. Я сгорал от нетерпения. Ведь я вот-вот завладею неизданным текстом легендарного писателя.

— Ключ, — услышал я слова Сэлинджера. — Дай мне ключ, отныне он будет у меня.

— Что? — переспросила Ширли.

— Ключ, — повторил Сэлинджер. — Отныне он будет у меня. Дай мне ключ.

— Боже! — воскликнула Ширли. — Я боялась тебе признаться... Я его потеряла.

Они остановились у газетного киоска. Я замер в полутора метрах от них и сделал вид, будто роюсь в карманах куртки, отыскивая спички.

Вдруг Сэлинджер раскрыл объятия, и Ширли с рыданиями упала ему на грудь.

— Успокойся, — сказал он. — Ради бога, успокойся.

И они застыли, не разжимая объятий, а мне пришлось двинуться дальше, ведь не мог же я торчать рядом как фонарный столб, показы-

вая, что шпионю за ними. Я отошел на несколько шагов, и тут меня поразила забавная мысль: пожалуй, мне удалось переступить границу — нечто вроде невидимой и условной линии, за которой таятся финалы неизданных рассказов. Потом я обернулся, чтобы полюбопытствовать, чем кончилось дело. Они так и стояли, только обнялись еще крепче — и теперь плакали уже оба. Мне почудилось, будто рыдая, Сэлинджер продолжает повторять то, что я слышал минуту назад:

— Успокойся. Ради бога, успокойся.

А я зашагал своей дорогой, навсегда расставаясь с ними. Главная проблема Сэлинджера заключается в том, что он имеет склонность к самоповторению.

34) По убеждению Гофмансталя, эстетическая сила коренится в справедливости. И во имя этого эстетического требования он стремился, как пишет Клаудио Магрис[1], найти определение для границ и очертаний — стремился к строгости и ясности, возводя понятие формы и нормы как крепость против соблазна неизъяснимости и расплывчатости (хотя сам он в собственном неправдоподобно скороспелом дебюте был их глашатаем).

Случай Гофмансталя — один из самых необычных и спорных в искусстве отрицания, и причиной тому блестящий дебют чудо-ребенка, затем кризис (который отразился в "Письме лорда Чэндоса" — работе символической для искусства Нет), а затем осторожное изменение курса.

Итак, писатель пережил три совершенно разных этапа. Первый — очевидная юношеская гениальность, хотя для этого этапа характерны легковесность и высокопарность ("велеречивый дурман"). Второй — сокрушительный кризис, ведь "Письмо" это нулевой градус, полное отсутствие желаний, если не в стилистическом плане, то в поэтике самого Гофмансталя; "Письмо" — манифест, провозглашающий бессилие слова и гибель "я" в суматошном и мутном потоке вещей, которые уже нельзя с помощью языка ни как-то назвать, ни лишить имени: "Иными словами, болезнь моя заключается в том, что я утратил дар последовательно мыслить и связно излагать"[2], и это значит, что отправитель письма отрекается от своего призвания и от профессии писателя, потому что, как ему видится, слову в принципе не дано выразить объективную реальность. Третий этап: это когда Гофмансталю удается одолеть кризис (как если бы, допустим, Рембо вернулся к творчеству, не изменив своего твердого убеждения в полной несостоятельности слова), он весьма изящно возвращается к литературе, увлекаемый при этом в бездну, ведь слава культового писателя обязывает неустанно заботиться о своем публичном образе, принимать визиты литераторов, беседовать с издателями, разъезжать с лекциями, путешествовать, чтобы учреждать журналы и руководить ими; между тем его пьесы идут в немецких театрах, а проза сделалась гораздо более выдержанной, хотя, по замечанию Шницлера[3], третий этап показал, что Гофмансталь не сумел превзойти ни своих чудесных юношеских творений (утратив изысканность, свойственную

1. Клаудио Магрис (р. 1939) — итальянский писатель, филолог-германист.
2. "Письмо лорда Чэндоса" здесь и далее цит. в переводе А. Назаренко по изд.: Гуго фон Гофмансталь. Избранное. — М.,1995.
3. Артур Шницлер (1862–1931) — австрийский писатель.

ранней поре), ни более поздних, порожденных всплеском основательности, когда он подступил к границе глубочайшего молчания и когда разразился кризис, результатом которого стало "Письмо".

Стефан Цвейг писал в этой связи: "Меня ничуть не меньше восхищают произведения, написанные после этапа гениальности и после кризиса, воплотившегося в 'Письме лорда Чэндоса', его замечательные статьи, наброски 'Андреаса' и другие удачи. Но, связав свою жизнь с Королевским театром, откликаясь на запросы своего времени и окунувшись в разного рода амбициозные проекты, он отчасти утратил чистоту изначальных порывов и вдохновения".

Письмо, которое якобы посылает лорд Чэндос сэру Фрэнсису Бэкону, чтобы сообщить, что он расстается с литературой, потому что "забытая лейка, брошенная на пашне борона, собака, греющаяся на солнце, убогое кладбище, калека, крестьянская хижина — каждый из этих предметов, как и тысячи прочих им подобных, мимо которых взгляд обычно скользит с будничным равнодушием, в какой-то момент, приблизить который я не властен, внезапно может принять возвышенный и трогательный облик; наша речь слишком бедна, чтобы описать его", — это письмо лорда Чэндоса, которое волей-неволей сравниваешь с "Началом разговора с богомольцем"[1] Франца Кафки (где вещи уже не находятся на своих прежних местах, и язык уже не способен их называть), это письмо лорда Чэндоса обобщает сущность кризиса вербальной выразительности, поразившего поколение венцев конца века, и речь там идет о кризисе доверия к самой природе словесной выразительности и человеческого общения, кризисе языка как явления универсального, без разделения на отдельные языки.

Это "Письмо лорда Чэндоса" — вершина литературы Нет, оно бросает свою бартлбианскую тень на весь XX век, из края в край, и в рядах самых очевидных его последователей числится юный Тёрлес Музиля, который в романе 1906 года говорит о "второй, тайной, незамечаемой жизни вещей": "Есть во мне, под всеми мыслями, что-то темное, чего я не могу вымерить мыслями, жизнь, которая не выражается словами и которая все-таки есть моя жизнь..."[2]. Назовем также Бруно Шульца, который в "Коричных лавках" (1934)[3] говорит о ком-то, чья личность расщепилась на множество разных и враждебных "я"; назовем безумца из "Аутодафе" (1935) Элиаса Канетти, который указывает на один и тот же предмет, всякий раз называя его по-разному, чтобы не попасть в плен к устоявшемуся и неизменному определению; назовем Освальда Винера[4], который в "Улучшении Центральной Европы" (1969) ведет фронтальную атаку на литературный обман, преследуя забавную цель — уничтожить, чтобы вновь найти, но уже за границами знака, жизненную непосредственность; назовем Педро Касариего Кордобу[5], который пишет в "Я подделаю легенду" о том, что чувства скорее всего невыразимы, искусство скорее всего — это пар, оно скорее всего испаряется в процессе превращения внешнего во внутреннее; назовем Клемана Россе, который в "Le choix de mots"[6] (1995)

1. Глава из "Описания одной борьбы".
2. Речь идет об автобиографическом романе австрийского писателя Роберта Музиля (1880–1942) "Душевные смуты воспитанника Тёрлеса". Перевод С. Апта. "ИЛ", 1992, № 4.
3. Бруно Шульц (1892–1942) — польский поэт. См. "ИЛ", 1990, № 12.
4. Освальд Винер (р. 1935) — австрийский писатель, член Венской группы.
5. Педро Касариего Кордоба (1955–1993) — испанский поэт, прозаик; покончил жизнь самоубийством.
6. Клеман Россе (р. 1939) — французский философ; "Выбор слов" (*франц.*).

пишет, что во владениях искусства человек не творящий способен обрести силу куда большую, чем творящий, потому что последний всего лишь наделен властью творить, в то время как первый не только наделен ею, но властен еще и отказаться от творчества.

35) Болезнь зародилась давным-давно, но именно с появлением "Письма лорда Чэндоса" литература впрямую заговорила о собственной несостоятельности и бессилии; такое саморазоблачение — что происходит и в моих комментариях без текста — вдруг стало для нее главной и, разумеется, трагической проблемой.

Отрицание, отказ, отречение, немота — вот крайние формы, в которых проявился недуг культуры.

Но крайняя форма par excellence — это та, которую принесла с собой Вторая мировая война, когда язык оказался к тому же еще и покалеченным. И Пауль Целан во времена безмолвия и отчаяния мог лишь разбередить рану бессловесности:

Родись,
родись человек,
родись в мир человек, сегодня, со
светом в патриаршей
бороде: получилось б,
говори он об этом
времени,
получилось
б лишь бормотание и бормотанье,
беспрестан-, беспрестан-
ноно[1]

36) Мне написал Дерен, и вправду написал, на сей раз я ничего не придумываю. Я уже перестал ждать от него ответа, и вот — милости просим!

Он пишет, что я должен заплатить ему — сразу видно, человек с чувством юмора, — за те сведения, которые он посылает и которыми я могу воспользоваться в своих комментариях.

Уважаемый коллега!

Посылаю Вам фотокопии некоторых литературных документов, которые могут Вас заинтересовать, могут оказаться Вам полезными для заметок об искусстве отказа.

В первую очередь, это цитаты из "Господина Теста" Поля Валери. Я знаю, что Вы и так не забыли Валери — без него никак нельзя обойтись, работая над темой, которую Вы избрали, и тем не менее, возможно, фразы, которые я Вам посылаю, ускользнули от Вашего внимания, а в них — суть этой книги, "Господина Теста", целиком и полностью относящейся к так называемому Направлению Нет.

Далее следует письмо Джона Китса, где он среди прочего спрашивает: а что, собственно, такого особенного нашли в его словах о том, что он намерен навсегда бросить писать?

1. "Тюбинген, январь" из книги "Роза Никому" (1963). Перевод Анны Глазовой.

Посылаю Вам также "Прощай" – вдруг этот короткий текст затерялся в Ваших бумагах, а это, как полагают многие, и я в их числе, безусловно можно считать прощанием Рембо с литературой.

Также посылаю Вам важнейший фрагмент из "Смерти Вергилия" – романа Германа Броха.

Далее – фраза Жоржа Перека. Она не имеет никакого отношения к теме отказа, или отрицания и отречения, которая Вас интересует и исследованием которой Вы теперь заняты, но может послужить чем-то вроде паузы или передышки, способной снять напряжение после жесткого текста Броха.

И, наконец, я посылаю Вам то, без чего никак нельзя обойтись в работе, посвященной искусству Нет, – эссе Малларме "Кризис стиха", написанное в 1896 году.

С Вас тысяча франков. Смею надеяться, что мои добавления Вам пригодятся.

Искренне Ваш

Дерен.

37) Должен признать, что присланные Дереном выдержки из "Господина Теста" Валери – это настоящие жемчужины. "Господин Тест не был также и философом и ничем в этом роде, поэтому он много думал, ибо чем больше пишешь, тем меньше думаешь"[1].

38) Поэт, "осознающий себя поэтом", Джон Китс – автор важнейших идей о самой поэзии, которые он никогда не доверял ни предисловиям, ни сочинениям теоретического толка, а излагал исключительно в письмах к друзьям; особо следует отметить письмо, адресованное 27 октября 1818 года Ричарду Вудхаусу[2]. Там Китс говорит об отсутствии своего "я" у любого хорошего поэта, то есть такого, который умеет дистанцироваться и занять нейтральную позицию относительно им же высказанного.

В этом письме Китс отказывает поэту в собственной сущности, в личности, в том "я", от имени которого поэт мог бы искренне говорить. С точки зрения Китса, хороший поэт подобен хамелеону, ибо в равной степени наслаждается, создавая как героя-злодея (например, Яго у Шекспира), так и героя-ангела (например, Имогена у того же Шекспира).

Для Китса поэтическая личность – "все и ничто; в ней отсутствует все личное, она в равной мере наслаждается светом и тьмой. <...> То, что ужаснет добродетельного философа, приведет в восторг хамелеона-поэта". Вот почему из всех существ на земле поэт – "существо самое непоэтическое, у него нет своего 'я', он заполняет собой все земные оболочки".

"Солнце, – продолжает он в письме к другу, – луна, море, мужчины и женщины с их душевными порывами поэтичны и обладают неизменными свойствами; у поэта же никаких свойств нет, нет личности, из всех божьих творений он – самое непоэтичное".

Можно подумать, что Китс возвещает – на годы и годы опережая свое время – столь затасканное ныне "растворение *я*". Благодаря гениальному уму и мощной интуиции Китс предвидел и многое другое. Достаточно вчитаться в финал его письма к Вудхаусу, когда после рассуж-

1. Цит. по: Поль Валери. Юная Парка. Перевод И. Кузнецовой. – М., 1994.
2. Ричард Вудхаус (1788–1834) – английский юрист, правовед, лингвист, друг Китса. Далее письмо Китса цит. по: "Живейшее принятие впечатлений". Письма Джона Китса. Перевод А. Ливерганта. Вопросы литературы, 2002, сентябрь–октябрь.

дений о схожести поэта с хамелеоном он пишет совершенно неожиданную для той эпохи фразу: "А раз у поэта отсутствует все личное, я же причисляю себя к поэтам, то что удивительного, если я вдруг скажу, что больше писать не намерен".

39) "Прощай" — короткий текст, включенный Рембо в книгу "Пора в аду". Кажется, будто поэт и на самом деле прощается с литературой: "Вот и осень! Но стоит ли жалеть о вечном солнце, если мы призваны познать божественную ясность — вдали от людей, которых убивает течение времени?"[1]

Зрелый Рембо — "Вот и осень!", — зрелый в девятнадцать лет, прощается с фальшивой, на его взгляд, иллюзией христианства, с последними этапами, через которые успела пройти его поэзия, прощается с попытками провидчества — одним словом, с собственными безмерными амбициями. Перед его взором расстилается новый путь: "Я силился измыслить новые цветы, новые звезды, новую плоть и новые наречия. Мнил, что приобрел сверхъестественную силу. И что же? Теперь мне приходится ставить крест на всех моих вымыслах и воспоминаниях! На славе поэта и вдохновенного краснобая!"

Ближе к концу есть фраза, ставшая знаменитой, и она, вне всякого сомнения, звучала именно как прощание: "Нужно быть безусловно современным! Никаких славословий, только покрепче держаться за каждую завоеванную пядь".

И все же я предпочитаю — хотя Дерен и не прислал мне его — более простое прощание с литературой, более незамысловатое, чем "Прощай" Рембо. Оно содержится в черновиках к "Поре в аду", и там говорится: "Теперь я могу сказать, что искусство — это глупость".

40) Тени Китса и Рембо — на это, как я легко догадался, и намекает Дерен — незримо присутствуют в финальном кризисе поэта Вергилия, героя великолепного романа Германа Броха. Ведь именно Китса, который грезил растворением *я* (когда это еще не стало общим местом), мы вспоминаем сразу же, как только Брох сообщает нам в "Смерти Вергилия", что его герой хотел убежать от неопределенности, но неопределенность снова обрушилась на него — не как неразличимость границы, где начинается стадо, но совершенно явно, более того, почти осязаемо, как хаос индивидуализации и растворения, который никак не мог образовать нечто цельное ни с наблюдением, ни со строгой неподвижностью: "...он был повергнут обратно в хаос, в мешанину отдельных голосов, <...> демонический хаос разрозненных голосов, разрозненных познаний, разрозненных предметов; <...> этот хаос теперь наступал на него, брал в полон. <...> О, каждому грозят необузданные голоса и их щупальца, оплетающие, как ветвями, цепляющие, как сучьями, захлестывающие своими сплетенными, вырастающими друг из друга, вырывающимися ввысь и снова скручивающими друг друга, демонические в своем самовластье, демонические в своей отъединенности, голоса секунд, голоса лет, голоса эонов, сплетающиеся в причудливую вязь миров, вязь времен, непонятные, непроницаемые в своем немотствующем рыке..."[2]

1. Здесь и далее цит. в переводе Ю. Стефанова по: Рембо. Произведения. — М., 1988.
2. Перевод Ю. Архипова под ред. А. Карельского и Н. Федоровой. Цит. по: Г. Брох. Невиновные. Смерть Вергилия. — М., 1990.

Мы вспоминаем именно Рембо, мечтавшего о новых наречиях, но вынужденного поставить крест на собственном воображении, когда Вергилий под конец жизни убеждается, что приблизиться к тому знанию, что находится за пределами всякого знания, — это задача нам непосильная, а по силам она лишь такой выразительной мощи, с которой не может тягаться земное воображение, не может тягаться язык, которому следовало бы прежде вырваться из цепких сорных зарослей голосов и всяких земных языков, и тогда он будет больше, чем музыка, этот язык, он позволит глазу охватить целое, познать целое.

Кажется, будто Вергилий думает на языке, *еще не найденном*, возможно недосягаемом ("Писать — значит пытаться узнать, что бы мы написали, если бы писали", — говорила Маргерит Дюрас), потому что понадобилась бы бесконечная жизнь, чтобы удержать ничтожную секунду памяти, бесконечная жизнь, чтобы кинуть всего один мимолетный взгляд на дно бездны, которой является язык.

41) Фраза Жоржа Перека, которую Дерен послал мне, чтобы она сыграла роль передышки после жесткого Броха, пародирует Пруста и довольно остроумна. Я просто приведу ее здесь: "Долгое время я ложился спать в письменной форме"[1].

42) Малларме в "Кризисе стиха" высказывается прямо и заявляет без обиняков о невозможности литературы: "Для рассказа, наставления, даже для описания годится речь, хотя довольно было бы каждому из нас, дабы обменяться мыслью человеческой, молча взять, наверное, либо вложить в руку другому монетку; через использование простейшего слова ширятся пределы того всеобщего *репортажа*, в котором участие принимают писания современных всех родов — исключая литературу"[2].

43) От такого изобилия черных солнц в литературе я впал в тоску и несколько секунд назад попытался восстановить хотя бы относительное равновесие между "да" и "нет", отыскать хотя бы какой-нибудь повод, чтобы начать писать. И в конце концов уцепился за первое, что мелькнуло у меня в голове, — вспомнил слова аргентинского писателя Фогвиля[3]: "Я пишу, чтобы не быть написанным. Много лет я прожил, будучи написанным, будучи рассказом. Думаю, я пишу, чтобы написать других, чтобы влиять на чужое воображение, прозорливость, способность познавать. Возможно, чтобы влиять на литературное поведение других людей".

Присвоив себе слова Фогвиля — а ведь в этих заметках без текста я тоже занят комментированием литературного поведения других людей, чтобы таким образом писать, а не быть написанным, — я выключаю свет в гостиной и, натыкаясь на мебель, направляюсь в сторону коридора и при этом говорю себе, что очень скоро лягу спать в письменной форме.

44) Мне хотелось бы создать у читателя живое впечатление, будто, приобщаясь к этим страницам, он все равно что вступает в некое подобие честертоновского "клуба странных профессий"[4], и среди прочих услуг

1. Отсылка к первой фразе "По направлению к Свану" М. Пруста.
2. Цит. в переводе И. Стаф по: Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе. — М., 1995.
3. Родольфо Энрике Фогвиль (р. 1941) — аргентинский писатель.
4. "Клуб странных профессий" — ранний (1905) сборник рассказов Г. К. Честертона.

Ассоциация Бартлби — так я назвал бы наш клуб — предлагает вниманию господ членов Ассоциации несколько лучших произведений, связанных с темой отказа от писательства, бесспорно посвященных синдрому Бартлби.

Есть два текста, не только с очевидностью посвященные этой болезни, но и породившие синдром Бартлби, как и его предполагаемую поэтику. Это "Уэйкфилд" Натаниела Готорна и "Писец Бартлби" Германа Мелвилла. В обоих речь идет об отказах (в первом — от семейной жизни, во втором — от жизни вообще), и хотя отречения не имеют касательства к литературе, позиция и поведение главных героев — это прообраз будущих книг-призраков, как и иного рода отречений от словесного творчества, которые вскоре хлынут на литературную сцену.

В тот же сборник — наряду с бесспорными кандидатами, то есть текстами Готорна и Мелвилла — непременно должны быть включены и предложены вниманию господ членов Ассоциации Бартлби три рассказа, которые мне очень нравятся и которые — каждый по-своему, каждый на свой неповторимый манер — объясняют, как у их героев зародилась мысль отказаться от творчества.

Вот эти три рассказа: "Путешествуй и не пиши об этом" Риты Малу, "Петроний" Марселя Швоба, "История истории, которой не существует" Антонио Табукки[1].

45) "Путешествуй и не пиши об этом" — апокриф, который Робер Дерен в своих "Литературных затмениях" приписывает Рите Малу, поясняя, что рассказ входит в сборник "Печальные бенгальские ночи". Речь там идет о том, как однажды некий иностранец, путешествуя по Индии, попал в небольшую деревню, заглянул во двор какого-то дома и увидел там группу индусов; те сидели прямо на земле с маленькими цимбалами в руках и в дьявольски быстром ритме пели дьявольскую песню-заклинание, которая тотчас завладела душой путешественника — таинственным и необоримым образом.

Там же находился очень старый человек, очень и очень старый, он поздоровался с иностранцем, но тот, завороженный пением, слишком поздно услышал его приветствие. Темп музыки становился все безумнее. Но вдруг иностранец понял, что ему очень хочется вновь почувствовать на себе взгляд старика. А старик тот был паломником. Вдруг музыка смолкла, иностранца же охватил своего рода экстаз. Неожиданно старик опять вперил в него взор, после чего медленно покинул двор. Иностранцу почудилось, будто во взгляде старика таился особый смысл, впрямую его касающийся. Он не понял, что именно желал сказать старик, но несомненно вещь важную и неслучайную.

Иностранец был писателем и в своих книгах рассказывал о собственных странствиях. И вдруг он понял, что старик, угадав его судьбу, в первый миг порадовался увиденному — это отразилось в тоне его приветствия, — но потом ему открылась вся судьба иностранца целиком, и провидец испытал к нему великую жалость. Писатель решил, что второй взгляд старика предупреждал о серьезной опасности, в нем словно бы содержался совет обмануть судьбу, для чего нужно спешно переме-

1. Марсель Швоб (1867—1905) — французский писатель-символист; Антонио Табукки (р. 1943) — итальянский писатель, специалист по португальской литературе.

нить образ жизни, иначе говоря, бросить писать о путешествиях — ибо именно эта стезя таит в себе его грядущее несчастье.

"Вот такая легенда живет в современной Индии, — завершает свой рассказ Рита Малу. — Иностранец, поняв смысл посланного старым паломником взгляда, почувствовал неодолимое отвращение ко всему, связанному с литературой, и в жизни ничего больше не написал — ни одной книги про путешествия, и вообще ни одной книги, и никогда больше не брался за перо. На всякий случай".

46) Рассказ "Петроний" включен в "Воображаемые жизни" Марселя Швоба, в книгу, о которой Борхес — он поначалу подражал Швобу, а затем превзошел его — сказал, что тот изобрел в ней занятный метод: герои должны быть реальными, зато события могут быть вымышленными, а порой и фантастическими. По мысли Борхеса, особый привкус "Воображаемым жизням" придает именно такое сочетание, когда автор снует туда-сюда, из реальности в вымысел, что удачнее всего получилось в "Петронии". Главный герой рассказа — тот самый Петроний, известный нам по историческим трудам, только вот Швоб утверждает, будто он вовсе не был, как всегда считалось, символом изысканности и "арбитром изящества" при дворе Нерона, и вовсе не он покончил с собой в мраморной ванне, декламируя непристойные стихи, будучи якобы не в силах и дальше выносить поэзию императора.

Нет, Петроний у Швоба — это человек, который по праву рождения обладал многими привилегиями, достаточно сказать, что в детские годы он не сомневался, будто воздух, которым дышит, специально для него наполняют ароматами. Иначе говоря, Петроний все детство витал в облаках, и резкий перелом случился в тот день, когда он познакомился с рабом по имени Сиро. Раб служил в цирке и начал обучать Петрония неведомым тому вещам, ввел в мир бородатых гладиаторов, ярмарочных надувал и тех людей с бегающими глазками, которые снимали с крючьев туши и вроде бы сторожили овощи, а еще — с кудрявыми отроками из свиты сенаторов, со старыми болтунами, которые толпились на углах и обсуждали городские новости, с развратными слугами и заезжими шлюхами, с продавцами фруктов и хозяевами постоялых дворов, с нищими поэтами и плутоватыми служанками, с самозваными жрицами и бродящими по дорогам солдатами.

Вот тогда-то взгляд Петрония — при этом Швоб сообщает нам, что его герой был косым, — и начал цепко улавливать нравы и хитрости всех этих людишек. Позднее, когда они вышли за городские ворота и оказались на кладбище, среди могил, Сиро поведал ему истории про людей, которые на самом деле были змеями и меняли кожу, мало того, поведал все, какие только знал, истории про негров, сирийцев и плутов-трактирщиков.

Однажды Петроний, которому уже стукнуло тридцать, решил записать то, что открылось ему во время знакомства с городским дном. Он написал шестнадцать книг, целиком, от начала до конца, выдуманных, а по завершении работы прочел их Сиро, который хохотал как безумный и не раз принимался хлопать в ладоши. Тогда-то Сиро с Петронием и замыслили следующий план: им пожелалось непременно и на самом деле испытать все выдуманные Петронием приключения, то есть с пергамента перенести их в жизнь. Петроний и Сиро сменили обличье и по-

кинули город, они ходили по дорогам и совершали то, что нафантазировал Петроний, который, кстати, навсегда отказался от писательства — с той поры как начал в реальности проживать им же сочиненные истории. Иными словами, перед нами тема "Дон Кихота" — мечтатель, дерзнувший самого себя превратить в мечту; то есть тема Петрония преобразилась в историю писателя, который дерзнул на самом деле испытать им же измышленное и потому перестал писать.

47) В "Истории про историю, которой не существует" (из сборника рассказов Антонио Табукки "Летательные аппараты Беато Анджелико"), речь идет об одной из тех книг-призраков, которые столь высоко ценят все до одного бартлби — писатели Направления Нет.

"У меня есть роман, которого нет, в него-то и вошла история, которую я хочу рассказать", — говорит повествователь. Речь идет о романе, сперва названном "Письма капитана Немо", а потом переименованном в "Никого нет за дверью". Роман родился на свет весной 1977 года, а написан был в деревеньке близ Сиены всего за пару недель восхитительной сельской жизни.

Закончив роман, повествователь послал его издателю, но тот рукопись отверг, посчитав сочинение слишком мудреным и непонятным. Тогда герой решил спрятать текст в некий ящик, чтобы он там немного отлежался ("потому что, как мне кажется, мрак и забвение идут историям только на пользу"). Несколько лет спустя, и совершенно случайно, роман снова попал герою в руки, и находка произвела на него очень странное впечатление — он ведь успел напрочь забыть о своем давнишнем творении: "Рукопись вдруг всплыла из темноты комода, как субмарина, выныривающая из мрачных морских глубин".

Повествователь увидел в том особый знак (в романе тоже рассказывалось про субмарину) и счел за необходимое добавить к уже написанному финальный комментарий, потом подшлифовал кой-какие фразы и снова отослал рукопись издателю — но теперь уже другому, а вовсе не тому, который несколькими годами раньше назвал роман слишком головоломным. Новый издатель согласился его опубликовать, и герой пообещал предоставить окончательный вариант после своего возвращения из Португалии. Он взял рукопись с собой и поселился в старом доме на берегу Атлантического океана, в доме, "который назывался Сан-Жозеде-Гиа", — сообщает он. Где и жил в полном одиночестве, в компании со своей рукописью, а по ночам к нему наведывались призраки, но не придуманные им, а самые что ни на есть настоящие.

Наступил сентябрь с его бешеными штормами, а писатель так и сидел в старом доме, все правил рукопись, по-прежнему пребывая в полном одиночестве — прямо перед домом, кстати, был крутой берег, — зато по ночам в гости к нему являлись призраки, которые жаждали общения и с которыми он нередко вел самые немыслимые диалоги: "Привидениям хотелось поговорить, и я выслушивал разные истории, пытаясь расшифровать их потаенный смысл, потому что истории эти подчас звучали темно и запутанно и в большинстве своем были историями несчастливыми — это я отметил для себя сразу же".

И вот так, за безмолвными беседами, прошло время и настала пора осеннего равноденствия. В тот день на море обрушился ураган; с самого рассвета герой слушал его рев; даже к вечеру небывалая буря не стихла,

а ночью горизонт затянулся плотными тучами, и связь с привидениями прервалась — возможно, из-за появления рукописи или книги-призрака с ее субмариной и тому подобным. Океан вопил нестерпимо, словно из пучины рвались наружу чьи-то крики и стоны. Рассказчик подошел к обрыву, держа в руках свой подводный роман и — это основополагающий момент для искусства бартлби и книг-призраков — отдал его на волю ветру, страницу за страницей.

48) Уэйкфилд и Бартлби — два героя-одиночки, внутренне связанные между собой, хотя первый связан, тоже внутренне, еще и с Робертом Вальзером, а второй — с Кафкой.

Уэйкфилд — персонаж, придуманный Готорном: этот человек внезапно и без всякой видимой причины покинул жену и дом, после чего в течение двадцати лет одиноко и неприметно жил на соседней улице, никем не узнанный, ибо его считали умершим; его можно по праву назвать прямым предшественником многих персонажей Вальзера, всех этих первостатейнейших нулей без палочки с их желанием исчезнуть, просто исчезнуть, затеряться в безымянной ирреальности.

Что касается Бартлби, то он — очевидный предшественник героев Кафки: "Бартлби, — пишет Борхес, — олицетворяет собою жанр, который году примерно в 1919-м вновь изобретет и углубит Кафка, жанр фантазий на тему человеческого поведения и чувств". Но Бартлби по праву можно считать и предшественником самого Кафки — писателя-одиночки, который видел, что контора, в которой он работает, есть жизнь, то есть смерть для него, одиночки "посреди пустынного кабинета", человека, прогуливавшего по Праге себя самого — летучую мышь в пальто и черном котелке.

Разговаривать — словно бы доказывают нам и Уэйкфилд и Бартлби — значит заключать союз с бессмысленностью бытия. И в том и в другом живет глубинное отрицание мира. Оба похожи на придуманного Кафкой Одрадека[1], который не имеет постоянного жилища и обитает на лестнице в чужом доме или в какой-нибудь дыре.

Не всем известно, что Герман Мелвилл, создатель Бартлби, *был чертовски невезуч*. Послушаем, что говорит о нем Джулиан Готорн, сын создателя Уэйкфилда: "Мелвилл был человеком трезвейшего ума, но и самым странным из людей, которые когда-либо попадали в наш круг. Несмотря на все свои приключения, такие дикие и страшные — а ведь только ничтожная часть этих похождений попала в его замечательные книги, — он так и не сумел избавиться от пуританских взглядов. <...> Он все время выглядел встревоженным, выглядел странно, очень странно, у него нередко случались приступы тоски, и есть все основания предположить, что в нем таились признаки безумия".

Готорн и Мелвилл, возвестившие, сами того не ведая, начало тяжелых времен для искусства Нет, были между собой знакомы, мало того, были друзьями и восхищались друг другом. Готорн тоже был пуританином — даже и в том, как агрессивно нападал на некоторые черты пуританства. Он, как и Мелвилл, слыл человеком беспокойным и странным, очень странным. Он не ходил в церковь, но, по свидетельствам, в годы

1. Рассказ "Забота главы семейства".

своего одиночества нередко стоял у окна и смотрел на людей, которые направлялись в храм, и, как говорили, взгляд его нес в себе краткую историю Мрака за весь срок существования искусства Нет. Воззрения писателя были омрачены ужасной доктриной Кальвина — доктриной предопределения. Именно эта особенность Готорна так восхищала Мелвилла, который, воздавая ему хвалы, упоминал и о *великой власти мрака*, при том что подобная же сумеречная сторона имелась и в самом Мелвилле.

Мелвилл никогда не сомневался, что в жизни Готорна есть некая тайна, так никогда до конца и не проясненная, именно этой тайне обязаны своим рождением *черные* куски его произведений. Что ж, суждение Мелвилла представляет для нас преимущественный интерес, если вспомнить, что подобные фантазии были весьма характерны и для него самого, человека, склонного в первую очередь к *черным* поступкам, особенно после того, как он убедился, что следом за первыми и весьма громкими литературными успехами — когда его приняли за морского репортера — писательский труд уготовил ему сплошные неудачи.

Но вот ведь какой курьез! Я в этих моих заметках успел уже столько наговорить о болезни Бартлби, но до сих пор не удосужился упомянуть о том, что сам Мелвилл страдал ею еще до появления на свет своего знаменитого героя, а это наталкивает нас на мысль: не придумал ли он Бартлби, чтобы описать собственный недуг?

Занятно также понаблюдать за тем, как я, уже заполнив немало страниц дневника — а он, скажем честно, все больше и больше отделяет меня от внешнего мира, постепенно превращая в призрака, — иногда выхожу на прогулку по нашему району, невольно уподобляясь Уэйкфилду, словно и у меня есть жена, которая считает мужа, то есть меня, покойным, а я продолжаю себе жить по соседству и пишу эти свои заметки, и порой шпионю за ней, например, когда она отправляется за покупками. Так вот, я еще почти ни словом не помянул литературные провалы как прямую причину появления Болезни или отказа продолжать писать. Но дело все в том, что случай неудачников, если хорошенько пораскинуть мозгами, не представляет, собственно, большого интереса — тут все слишком уж очевидно, ведь нет никакой заслуги в том, что ты становишься писателем Направления Нет, потому что потерпел неудачу. Провал слишком ярко высвечивает, не оставляя почти и тени загадки, обстоятельства тех, кто бросил писать по столь заурядной причине.

Если самоубийство — это самое непростое из-за своей предельной радикальности решение, которое при всем при том в общем-то легко истолковать и как решение на самом деле простейшее, то отказ от писательства из-за пережитой неудачи рисуется мне удручающе простым выходом из положения; хотя есть исключения, о которых я намерен упомянуть, и к их числу, разумеется, готов отнести случай Мелвилла, ибо он имеет право на что угодно (поскольку это он придумал примитивное — и одновременно сложнейшее и хитроумнейшее — смирение Бартлби, а тот никогда и ни за что не выбрал бы столь прямой путь: собственной рукой подвести жирную и прямую черту смерти под своей жизнью, и уж тем более не опустился бы до слез или бегства после поражения; нет, Бартлби нашел совершенно блестящий способ освоиться с мыслью о неудаче — никаких самоубийств или бесконечных стенаний,

он просто ел пряники, то есть оставил за собой право, как и прежде, "предпочитать не делать этого", — вот почему Мелвиллу я прощаю все).

Историю относительного краха литературной карьеры Мелвилла (относительного, потому что, выдумав совсем другой жизненный крах — крах Бартлби, он вполне успокоился) вкратце можно резюмировать так: после дебютных приключенческих рассказов, имевших оглушительный успех — в первую очередь благодаря тому, что автора приняли за журналиста, который описывает жизнь моряков, — появление "Марди" обескуражило публику; роман был — и остается по сей день — нелегким для чтения, но его сюжет предвосхищал будущие произведения Кафки: в нем описывалась бесконечная погоня по бесконечным морям. "Моби Дик" в 1851 году потряс почти всех, кто потрудился его прочесть. "Пьер, или Двусмысленности" страшно не понравился критикам, а "Рассказы на веранде" (куда и была включена, последней по счету, повесть "Писец Бартлби", тремя годами раньше опубликованный в одном из журналов без подписи автора) прошли незамеченными.

В 1853 году Мелвилл, которому исполнилось тридцать четыре года, сделал вывод, что он потерпел полный крах. Пока его воспринимали как репортера, описывающего морские приключения, все шло отлично, но как только из-под его пера начали выходить шедевры, ни публика, ни критика их не приняли — с тем единодушием, какое обычно отличает ошибочные суждения.

Именно в 1853 году, убедившись в полном поражении, Мелвилл написал повесть "Писец Бартлби" — по сути, явившуюся лекарством против депрессии и тем зернышком, из которого выросли будущие книги Мелвилла, — через три года был закончен "Мошенник" — история весьма оригинального авантюриста (время породит его двойника — Дюшана), где перед читателями предстала целая галерея суровых и мрачных картин. Эта книга увидела свет в 1857 году и волей судьбы стала последним прозаическим произведением, напечатанным самим автором.

Мелвилл умер в 1891 году, всеми забытый. За последние тридцать четыре года жизни он написал длинную поэму, воспоминания о путешествиях и — незадолго до смерти — повесть "Билли Бад", еще один шедевр, предвещающий появление Кафки. Историю о некоем судебном процессе, когда моряка безвинно приговорили к смертной казни — словно во искупление греха — за то, что он был молодым, счастливым и наивным. Шедевр увидел свет через тридцать три года после кончины автора.

Все, написанное за эти тридцать четыре года, создавалось в духе Бартлби — вяло, словно бы нехотя, словно бы автор на самом деле предпочитал этого не делать, и тут просвечивало очевидное желание: отвергнуть отвергнувший его мир. Когда я раздумываю над поступком Мелвилла, мне вспоминаются слова Мориса Бланшо про всех тех, кто сумел — каждый в свое время — отвергнуть милую сердцу видимость привычной взаимосвязи с людьми, почти всегда на поверку дутой, но столь востребованной, добавим, нынешними авторами: "Жест отвержения труден и необычен, хотя у всех у нас он выглядит одинаково, когда мы к нему прибегаем. Почему труден? Потому что отвергать приходится не только худшее, но и вроде бы разумное, то, что можно было бы назвать счастливым разрешением дела".

Когда Мелвилл перестал мечтать о счастливом разрешении дела и надеяться на публикации, когда стал вести себя исключительно так, как ве-

дут себя люди, "предпочитающие не делать этого", он много лет подряд постоянно искал работу — чтобы содержать семью, — любую работу. А когда наконец нашел — где-то году в 1866-м, — его судьба в точности повторила судьбу Бартлби, им же самим сотворенного странного персонажа.

Параллельные жизни. В последние годы Мелвилл, как и его герой Бартлби, эта "последняя колонна разрушенного храма", служил в заштатной нью-йоркской конторе.

Невозможно побороть искушение и не сравнить контору Мелвилла с той, в которой служил Кафка, написавший Фелиции Бауэр, что литература гнала его из жизни, то есть из конторы. Если эти драматические слова всегда вызывали у меня смех — особенно сегодня, когда я пребываю в прекрасном расположении духа и вспоминаю Монтеня, говорившего, что у нас есть одно отличительное свойство — мы созданы в равной мере, чтобы смешить и смеяться, — то другие слова Кафки, также адресованные Фелиции Бауэр и менее известные, чем приведенные выше, смешат меня еще больше, и я часто их вспоминал, сидя у себя в конторе, то есть они помогали мне одолевать тоску, когда она только начинала наклевываться: "Дорогая, я должен думать о тебе всегда и везде, поэтому пишу, расположившись за столом моего начальника, которого в данный момент изображаю".

49) Ричард Эллман в биографии Джойса описывает такой эпизод, словно сошедший со сцены театра Нет:

"Джойсу было тогда пятьдесят, а Беккету двадцать шесть. Беккет обожал молчание, Джойс — тоже; они, оба бесконечно печальные, вели диалоги, которые сводились только к обмену молчанием; Беккет печалился главным образом о судьбах мира, Джойс — о себе самом. Джойс сидел в привычной для него позе: скрестив ноги, так что носок той ноги, что была сверху, уходил под икру ноги, что была снизу; высокий и тощий Беккет сидел в такой же позе. Внезапно Джойс спрашивал нечто вроде:

— Разве мог идеалист Юм написать хоть какую-нибудь историю?

Беккет отзывался:

— Историю представлений".

51) Вечная мечта Оскара Уайльда, высказанная в эссе "Критик как художник": "Не делать совершенно ничего, хотя это самая трудная вещь на свете, самая трудная и самая интеллектуальная".

В Париже в последние два года жизни, испытывая чувство полного морального уничтожения, он — как это ни странно — смог осуществить эту свою давнюю мечту — совершенно ничего не делать. Потому что в последние два года жизни Уайльд не писал, решив навсегда бросить литературу и познать иные наслаждения, познать мудрую радость ничегонеделанья, отдаться полной праздности и горьким раздумьям. Человек, в свое время сказавший, что "работа — это проклятье пьющих классов", бежал от литературы как от чумы, и посвятил себя прогулкам, питью и, нередко, суровому и чистому созерцанию.

"Для Платона и Аристотеля, — писал он, — полное бездействие всегда было самой благородной формой энергии. Для людей самой высокой культуры созерцание всегда было единственным достойным человека занятием".

Он также писал, что "избранный живет, чтобы ничего не делать"; именно так он и прожил оставшиеся ему два года жизни. Иногда принимал у себя верного друга Фрэнка Харриса[1] – будущего своего биографа, – который, изумляясь полному безделью Уайльда, не раз повторял:

– Как вижу, ты опять сидишь сложа руки...

Однажды Уайльд ответил:

– Дело в том, что в трудолюбии таится зародыш всякого уродства, зато я не перестал порождать идеи и, если хочешь, продам тебе одну.

В тот же вечер он продал Харрису за пятьдесят фунтов сюжет для комедии, которую тот быстренько состряпал и в мгновение ока поставил под названием "Мистер и миссис Девентри" в лондонском театре "Ройял" 25 октября 1900 года, всего за месяц до смерти Уайльда, настигшей того в комнатенке парижского отеля "Эльзас".

Еще до премьеры Уайльд – а жить ему оставался месяц – понял, после же премьеры окончательно уверился в мысли, что продлить счастливое существование ему поможет регулярное требование гонораров за каждый спектакль, показанный в театре "Ройял" – пьеса шла в Лондоне с большим успехом. И он принялся донимать Харриса письмами примерно такого содержания: "Вы не только украли у меня пьесу, но еще и безнадежно испортили ее, поэтому я требую еще пятьдесят фунтов", – и так до самой своей смерти.

В связи с кончиной Уайльда одна парижская газета весьма кстати привела его слова: "Когда я не знал жизни, я писал; теперь, когда я постиг ее смысл, писать мне больше не о чем".

Эта фраза отлично увязывается с финалом Уайльда. Перед смертью он три года наслаждался счастьем, не испытывая ни малейшей потребности в творчестве, в том, чтобы добавить хоть строку к уже написанному. Очень даже вероятно, что после смерти он постиг полноту неведомого и открыл, в чем именно состоит ничегонеделанье, то есть понял, почему и вправду на свете нет ничего труднее и интеллектуальнее.

Через пятьдесят лет после его смерти на тех же улицах Латинского квартала, по которым он бродил, наслаждаясь ленивой праздностью и забыв о литературе, на одной из стен в ста метрах от отеля "Эльзас" появился первый знак, свидетельствующий о рождении радикального течения "ситуационистов", – публика впервые узнала о бунтарях, которые восстали против общества и вроде бы плыли по воле волн, но уже готовились крикнуть свое Нет всему, что встретят на пути, и будут долго кричать в порыве острого чувства одиночества, беспомощности и неукорененности, но и счастья тоже – а ведь все это наполняло последние дни жизни Оскара Уайльда.

Первым свидетельством рождения "ситуационистов" стала надпись на стене – в ста метрах от отеля "Эльзас". Говорили, будто это дань памяти Оскара Уайльда. Надпись сделали те, кто под предводительством Ги Дебора[2] вскоре предложат, чтобы в больших городах для пешеходов открыли крыши домов. Она гласила: "Никогда не работайте".

53) Генри Рот родился в 1906 году в Галиции (тогда принадлежавшей Австро-Венгерской империи), а умер в 1995-м в Соединенных Штатах. Его

1. Фрэнк Харрис (1856–1931) – английский издатель, писатель.
2. Ги Дебор (1931–1994) – французский теоретик искусства, кинорежиссер и художник, основатель Ситуационистского Интернационала (1957).

родители эмигрировали в Америку, и он провел детство в Нью-Йорке — детство еврейского мальчика, о чем и рассказал в замечательном романе "Зовите это сном", опубликованном, когда автору было двадцать восемь лет.

Романа никто не заметил, и Рот счел за лучшее заняться чем-нибудь другим: он работал помощником водопроводчика, санитаром в психушке и разводил уток.

Через тридцать лет "Зовите это сном" переиздали, и за несколько недель роман превратился буквально в классику американской литературы. Рот был искренне изумлен и на волне успеха принял решение напечатать что-нибудь еще, но не раньше, чем перешагнет рубеж восьмидесятилетия. Он одолел этот рубеж и через тридцать лет после триумфа "Зовите это сном" вручил издателям новую рукопись — "Власть бурного потока", которую они — учитывая ее внушительный размер — разделили на четыре части.

"Я написал этот роман, — сказал Рот под конец своих дней, — только для того, чтобы спасти обветшалые воспоминания, которые пока еще продолжают тускло поблескивать в моей памяти".

Речь идет о романе, написанном для того, "чтобы было легче умирать", но в нем звучит и насмешка — гениальная насмешка — над литературной славой. К лучшим страницам книги можно, пожалуй, отнести те, где Рот описывает собственный опыт жизни вне литературы, по сути, почти все восемьдесят лет, а к этому, можно сказать, и сводится весь роман, что логично, ведь мы не знаем, писал ли Рот что-то долгие годы, во всяком случае, точно ничего не напечатал, — долгие годы, когда он забыл о притоках реки под названием Литература и целиком и полностью отдался на волю бурного потока под названием Жизнь.

54) Смерть любимого человека — это не только романтические лилии, она порождает еще и поэтов Направления Нет. Таких, как Хуан Рамон Хименес. Пуэрто-Рико, весна 1956 года. Хуан Рамон всю жизнь свою провел в уверенности, что вот-вот умрет. Когда ему говорили: "До завтра", он обычно отвечал: "Завтра? Кто знает, где я буду завтра?" И после столь необычного прощания возвращался домой и там спокойно перебирал бумаги и какие-то вещи. По свидетельству друзей, он либо утверждал, что может умереть, как и отец, во сне (мальчика, поясним, довольно бесцеремонно растолкали ночью, чтобы сообщить печальное известие), либо пылко уверял окружающих, что в физическом плане совершенно здоров. Сам он описал эту особенность своей личности как "аристократизм ненастья".

Итак, жизнь он провел в ожидании скоропостижной смерти, но ему и в голову никогда не приходило, что первой может умереть Зенобия, его жена, любовница, невеста, секретарша, его руки для исполнения любых практических дел (даже "его парикмахер", как он в конце концов стал ее называть), его шофер, его душа.

Пуэрто-Рико. Весна 1956 года. Зенобия возвращается из Бостона, чтобы умереть рядом с Хуаном Рамоном. Два года она отважно сражалась с раком, но во время курса облучения ей сожгли матку. Одновременно с Зенобией — хотя она об этом не знает — в Сан-Хуан приезжают несколько шведских журналистов, которые уже проведали, что Нобелевскую премию за тот год скорее всего присудят Хименесу. Нью-йорк-

ский корреспондент одной из шведских газет пишет в Стокгольм, что хорошо бы ускорить церемонию — чтобы это случилось еще при жизни Зенобии, дни которой сочтены. Но, когда она узнала о награде, голос ее уже не слушался. Она шептала колыбельную песню — по воспоминаниям, голосом, похожим на шелест бумаги, — и на следующий день умерла.

Лауреат Нобелевской премии Хуан Рамон как-то сразу превратился в человека беспомощного. Простая колыбельная песня вспорола броню его аристократизма, открыв душу ненастью. Когда после погребения жены поэт вернулся домой, служанка — она, кстати, жива до сих пор, ей уже девяносто лет, но она отлично все помнит и рассказывает любому, кому интересно, — стала свидетельницей поразившего Хименеса приступа безумия — преддверия обращения Хуана Рамона в адепты искусства Нет.

Вся работа Зенобии, которая на протяжении десятилетий умело приводила в порядок творения мужа, весь ее многолетний труд, гигантский и кропотливый труд влюбленной женщины, до гроба сохранившей любовь к Хуану Рамону, — все погибло: в отчаянии поэт стал швырять бумаги на пол и яростно топтать их ногами. После смерти Зенобии он полностью утратил интерес к творчеству. С того дня он погрузился в полное литературное молчание, никогда и ничего больше не написал. Чем он занимался? Исключительно тем, что, как раненый зверь, топтал и уничтожал прежде написанное. И остаток жизни посвятил тому, чтобы рассказать всему миру, что писал он только потому, что рядом была Зенобия. Умерла она — умерло все. И больше ни одной строки, лишь всепоглощающее звериное молчание — как основа всего. А в основе основ незабываемая фраза Хуана Рамона — я не знаю, когда он ее произнес, но то, что произнес, это точно, — сказанная словно специально для истории литературы Нет: "Лучшее мое произведение — это раскаяние в моих произведениях".

55) Помните, каким был смех Одрадека — самая вещная изо всех вещей, изображенных Кафкой в своих произведениях? Смех Одрадека напоминал "шорох в упавших листьях". А помните, каким был смех самого Кафки? Густав Яноух, опубликовавший книгу бесед с пражским писателем, сообщает, что тот смеялся "тихо, очень по-своему, и смех его напоминал мягкий шелест бумаги".

Но сейчас мне не хочется тратить время на сравнение колыбельной песни Зенобии со смехом Кафки или Одрадека, потому что внезапно мое внимание привлекло нечто — а именно предупреждение, которое Кафка адресовал Фелиции Бауэр: мол, если она выйдет за него замуж, то он, весьма вероятно, превратится в художника, одержимого идеей отрицания, а точнее, превратится в собаку, в тварь, обреченную на немоту: "...истинный мой страх в том, что я никогда не смогу обладать Тобою. Что в самом лучшем случае буду вынужден довольствоваться уделом до беспамятства преданного пса и только целовать Твою рассеянно протянутую руку, причем поцелуй этот будет не проявлением жизни, а лишь знаком отчаяния бессловесной твари, *обреченной на немоту* и вечную неблизость"[1].

1. Цит. по: Ф. Кафка. Из писем Фелиции Бауэр. Перевод М. Рудницкого. "ИЛ", 2003, № 2.

Кафка никогда не перестанет поражать меня. И сегодня, в воскресенье, первого августа, в нынешнее сырое и тихое воскресенье, Кафке опять удалось всколыхнуть мне душу, и он цепко завладел моим вниманием, а слова его навели на мысль о том, что женитьба влечет за собой кару — наказание немотой, и человек вступает в ряды приверженцев Нет, а еще — хотя это уже самое невероятное — ты становишься в наказание псом.

На какое-то время мне пришлось прервать записи в дневнике, потому что на меня обрушилась, полностью парализовав, страшная головная боль, болезнь Теста, как сказал бы Валери. Вполне вероятно, что приступ боли был вызван тем *напряжением внимания*, которого потребовал от меня Кафка — его неожиданная теория искусства Нет.

И здесь не будет лишним напомнить, что Валери высказал догадку: якобы болезнь господина Теста самым причудливым образом связана с умственной способностью человека проявлять внимание, и это нельзя не учитывать как весьма важную гипотезу.

Возможно, напряжение внимания, в результате чего на память мне пришел образ собаки, каким-то образом связано с моей болезнью Теста. Теперь, когда боль отступила, я раздумываю над освобождением от болезни и прихожу к следующей мысли: избавляясь от боли, человек испытывает очень приятные ощущения, потому что в этот миг словно бы вновь переносится в тот день, когда мы впервые почувствовали себя живущими на земле, осознали, что мы — человеческие существа, рожденные для смерти, но в данный конкретный миг еще живые.

Выбравшись из тенет боли, я понял, что меня неотступно преследует недавно прочитанный текст мексиканского писателя Сальвадора Элисондо[1], где он рассуждает о болезни господина Теста и о свойственном человеку жесте, как правило, машинальном и вполне бессознательном, — о болеутоляющем рефлекторном движении, сопровождающем приступ головной боли, когда мы рукой касаемся виска.

Итак, избавившись от боли, я отыскал в своих залежах старый текст Элисондо, перечитал его, и мне вдруг показалось — ведь я взглянул на него совершенно новыми глазами, — что автор предлагает такое толкование болезни Теста, которое проясняет и саму природу недуга — то есть порыва отрицания, — характерного для той тенденции в современной литературе, которую я считаю единственно стоящей и привлекательной. Рассуждая о мигрени, о раскаленном стальном клинке, впившемся человеку в голову, Элисондо высказывает догадку, что на самом деле боль превращает наш мозг в театр, и то, что воспринимается как катастрофа, на самом деле виртуозный танец, изысканная конструкция из ощущений, особая форма музыки либо математики, ритуал, который можно истолковать лишь при помощи словаря ощущений.

Все это легко применить к объяснению причин появления болезни в современной литературе: иначе говоря, недуг, о котором мы ведем речь, — никакая не катастрофа, а танец, способный породить новые конструкции, новые формы восприятия.

1. Сальвадор Элисондо (1932–2006) — мексиканский поэт и писатель, основатель журнала "С. Ноб"; главными темами творчества были самопознание, а также пограничные ситуации человеческого бытия, то, что происходит на стыке жизни и смерти, нормы и патологии, наслаждения и муки.

56) Сегодня понедельник, и утром, наблюдая восход солнца, я вспомнил Микеланджело Антониони, которому замысел нового фильма раскрылся, по его словам, когда он созерцал "гнев и великую ироническую силу солнца".

Итак, Антониони решил глянуть на солнце, и тотчас в памяти его всплыли стихи (достойные любой из самых благородных ветвей искусства отрицания) — а именно строки Макниса[1], великого, но ныне полузабытого поэта из Белфаста: "Вообразите число, / удвойте его, утройте, / затем возведите в квадрат. И забудьте".

Антониони тут же подумал, что эти строки могут стать ядром драматического фильма — драматического, но с легкими вкраплениями юмора. Затем ему вспомнилась другая цитата, на сей раз из Бертрана Рассела, тоже не лишенная юмора: "Число два — метафизическая сущность, в реальности которой мы на самом деле никогда не будем уверены, как, впрочем, и в том, что мы как-то ее охарактеризовали".

Так Антониони пришел к замыслу фильма, который в дальнейшем получит название "Затмение". Речь там идет о таком периоде в отношениях некоей пары, когда чувства замирают, словно переживая затмение (как переживают его и писатели, которые вдруг, ни с того ни с сего, бросают литературу), — и любовь их гаснет.

Именно тогда было объявлено, что в один из ближайших дней случится полное солнечное затмение, поэтому Антониони отправился во Флоренцию, где увидел и снял на пленку это удивительное явление. В своем дневнике он записал: "Ушло солнце. Внезапно ледяной холод. Тишина, не похожая ни на какую другую тишину. И свет, не похожий ни на какой другой свет. Потом наконец — мрак. Черное солнце нашей культуры. Полная неподвижность. И тотчас в голову приходит одна-единственная мысль: пожалуй, во время затмения и чувства наши тоже замирают".

В день премьеры "Затмения" он сказал, что до сих пор сомневается, правильно ли сделал, не начав фильм стихами Дилана Томаса: "Ведь в чем-то ты должен быть уверен, / если не в том, что любишь, то хотя бы в том, что не любишь".

Мне, как исследователю Направления Нет и всякого рода литературных затмений, совсем нетрудно переиначить стихи Дилана: "Ведь в чем-то ты должен быть уверен, / если не в том, что должен писать, то хотя бы в том, что писать не должен".

57) Я отлично помню своего одноклассника Луиса Фелипе Пинеду с его собранием неоконченных стихов.

И я всегда буду помнить славный февральский день 1963 года, когда Пинеда эдаким дерзким денди, в полурасстегнутом форменном халатике, вошел в классную комнату, словно желая сразу же утвердить себя законодателем школьной моды и правил поведения.

Форму мы ненавидели молча, сжав зубы, а больше всего ненавидели то, что нам строго предписывалось ходить застегнутыми до самого подбородка, поэтому выходка Пинеды поразила весь класс, а меня в особенности, ведь именно в ту пору я многое начинал открывать для себя — в первую очередь во мне проснулась ненависть к соблюдению любых

1. Луис Макнис (1907–1963) — англо-ирландский поэт и критик.

формальных правил, и в дальнейшем это неизменно играло важную роль в моей жизни.

Да, появление Пинеды навсегда отпечаталось в моей памяти. К тому же ни один из учителей словно бы ничего не заметил, ни один не решился одернуть его. А мы стали звать Пинеду "новеньким", потому что он пришел в нашу школу в середине учебного года. Итак, его не наказали, что лишь подтвердило и так всем уже известный факт: семья Пинеды занимает весьма высокое положение, а его родители жертвуют на школу солидные суммы, чем и завоевали подчеркнуто почтительное отношение со стороны руководства нашего заведения.

Итак, в тот день — мы учились тогда в шестом классе — Пинеда, впервые явившись в школу, сразу ввел новую моду ношения школьной формы, а еще утвердил новое отношение к дисциплине, и все мы были им покорены и очарованы, особенно, особенно я — да что тут говорить, после дерзкой выходки Пинеды я просто влюбился в него, потому что находил красивым, незаурядным, современным, умным, смелым и — это, наверное, самое главное — отмеченным каким-то заграничным лоском.

На другой день я окончательно уверовал, что он не такой, как все. Я исподтишка наблюдал за ним, и мне показалось, будто в лице Пинеды есть совершенно особые черты: например, выражение не свойственной нам уверенности в себе и печать ума. Когда он сосредоточенно и решительно склонялся над тетрадью, он был похож не на ученика, выполняющего классное задание, а на исследователя, занятого важными научными проблемами. Однако в лице его, как мне тогда почудилось, было и что-то женское. Потом, правда, это лицо вдруг показалось мне и не мужским, и не детским, и не старческим, и не юношеским — а тысячелетним, лишенным печати возраста, отмеченным совсем не теми возрастными признаками, которые свойственны нам, простым смертным.

И я решил стать его тенью, его другом, решил попытаться перенять хотя бы малую долю присущей ему особости. Однажды после занятий, выйдя из школы, я дождался, пока другие мальчишки отправятся по домам, и, мучительно борясь с собственной робостью и комплексом неполноценности (в первую очередь, конечно, из-за горба, ведь товарищи звали меня не иначе как Горбушкой), я подошел к Пинеде и сказал:

— Давай пойдем вместе?

— Давай! — ответил он самым естественным и даже простецким тоном, и в голосе его мне послышалось что-то вроде симпатии.

Пинеда так до конца и оставался единственным из одноклассников, кто ни разу — ни при каких обстоятельствах — не назвал меня Горбушкой или, что еще обидней, Горбунком. Я никогда не спрашивал его почему, но однажды он сам вдруг объяснил — очень веско и даже немного свысока, — но слов его мне в жизни не забыть:

— Никто не заслуживает большего уважения, чем человек, страдающий каким-нибудь физическим недостатком.

Он говорил совсем как взрослый, вернее, куда лучше любого взрослого, потому что его манеру отличали естественное благородство и полное отсутствие недомолвок и околичностей. Прежде со мной еще никто и никогда так не разговаривал, и, помню, после этой его тирады я точно онемел и долго не мог вымолвить ни слова. Он тоже молчал, а затем вдруг спросил:

— Скажи, ты музыку слушаешь? А какую? Ты, надеюсь, из продвинутых?

И тут же почему-то рассмеялся, рассмеялся неожиданно вульгарно, словно принц, который, остановившись потолковать с крестьянином, изо всех сил старается под него подладиться.

— Как это — продвинутый?

— Ну, это когда стараются быть в курсе новинок и не отстать от моды, только и всего. А скажи еще, ты любишь читать?

Но на его вопрос я не мог ответить честно, чтобы не выставлять себя на посмешище, ведь с книгами дело у меня обстояло совсем скверно, что я и сам более или менее понимал, как и то, что тут мне без чужих советов, без чужой помощи не обойтись. Я не мог честно рассказать о своих литературных пристрастиях, потому что тогда пришлось бы признаться, что я страстно мечтаю о любви и поэтому больше всего мне нравится "Любовь. Дневник Даниеля" Мишеля Куаста. То же и с музыкой: ну не мог же я взять да и сказать, что слушаю главным образом Мари Трини, потому что мне очень нравятся слова ее песни: "И кто, скажи, в пятнадцать лет не позволял себя обнять? Скажи, кто не писал стихов, кто не был одинок?"

— Вообще-то, я, бывает, и сам пишу стихи, — сказал я, но счел за лучшее не уточнять, что вдохновение нередко черпаю в песнях Мари Трини.

— Стихи? А какие именно?

— Ну, вчера вот сочинил одно под названием "Одиночество в ненастье".

Он снова расхохотался, и опять как принц, остановившийся побеседовать с крестьянином и старающийся под него подладиться.

— Я тоже пишу стихи, только, знаешь, никогда их не заканчиваю, — сказал он. — Понимаешь, это у меня такой прием: писать только одну первую строчку — и все. Теперь набралось уже штук пятьдесят, не меньше. Представь, полсотни начатых и брошенных стихов! Хочешь, зайдем сейчас ко мне, и я тебе их покажу. Ты понял? Я никогда не дописываю стихи до конца, но, честно сказать, даже если бы я вздумал взять и написать какое-нибудь одно целиком, мне бы никогда не пришло в голову посвятить его одиночеству, одиночество — тема для слюнтяев, для тех, кто любит размазывать слюни и сопли, а ты небось просто этого не знал. Одиночество — дешевый штамп. Пошли ко мне, я покажу тебе свои стихи.

— А теперь объясни, почему ты все-таки не дописываешь их до конца? — спросил я примерно час спустя, когда мы сидели у Пинеды дома.

Итак, мы сидели вдвоем в его просторной комнате, и я находился под впечатлением от чудесного приема, оказанного мне чудесными родителями Пинеды.

Но он ничего не ответил и словно был уже не здесь, смотрел невидящим взором на закрытое окно, которое, добавлю, некоторое время спустя распахнул, решив, что нам с ним пора покурить.

— Так почему ты не дописываешь свои стихотворения? — повторил я вопрос.

— Слушай, — заговорил он наконец, — сперва мы сделаем вот что — сперва мы с тобой покурим. Ты ведь уже куришь?

— Да, — солгал я, потому что выкуривал не больше сигареты в год.

— Давай покурим, а потом, если, конечно, ты перестанешь приставать и спрашивать, почему я не дописываю своих стихов, я тебе кое-что покажу. А ты честно скажешь, что об этом думаешь...

Из ящика письменного стола он достал курительную бумагу и табак, потом начал сворачивать сигарету, потом еще одну — для меня. Потом

открыл окно, и мы, высунувшись на улицу, закурили. Молча. Вдруг Пинеда направился к проигрывателю и поставил пластинку Боба Дилана, привезенную аж из самого Лондона, — такие пластинки можно было купить, как он мне объяснил, в одном-единственном барселонском магазине, где продают исключительно настоящие заграничные диски. Я прекрасно помню все, что увидел — или мне показалось, что увидел, — пока слушал Боба Дилана. А Пинеда окончательно погрузился в себя. Помню, я испытал сильное потрясение, наблюдая за тем, как он закрыл глаза, как вид у него сделался еще более отсутствующим, чем прежде: весь отдался музыке. А я? Я никогда не чувствовал себя таким одиноким и ненароком даже подумал, что это может стать темой для следующего стихотворения.

Самое замечательное случилось чуть позже, когда я увидел, что он успел открыть глаза и они уставлены в одну точку, но словно бы ничего не видят, а глядят куда-то внутрь или в неведомую даль. Я готов был поклясться, что передо мной ну просто самый что ни на есть настоящий иностранец — даже куда иностраннее тех пластинок, которые слушает, куда оригинальнее музыки Боба Дилана, а тот, между прочим, меня не слишком-то пронял, о чем я и поспешил сообщить новому приятелю.

— Просто ты не понимаешь слов его песен, — ответил он.

— А ты, что, понимаешь?

— Нет, но как раз это мне и нравится, ведь так я могу что-то вообразить, и это даже вдохновляет меня на стихи, вернее, на первую строчку стихов, потому что я никогда ничего не дописываю до конца. Хочешь взглянуть?

Из того же ящика письменного стола он достал синюю папку с большой наклейкой: "Архив брошенных стихов".

Я отлично запомнил пятьдесят карточек, на которых красными чернилами были записаны эти самые брошенные стихи, стихи, все до одного — от первого до последнего — состоявшие только из начальной строчки; и я до сих пор не забыл некоторые карточки:

Люблю твист моей простоты.
Как было бы дивно стать таким же, как все.
Не скажу, чтобы я был букашкой.

Меня все это просто перепахало. Я не сомневался, что родители готовят Пинеду к самому высокому жизненному поприщу, ведь он буквально во всем далеко опережал сверстников, во всем был не таким, как другие, и кроме того — ну просто сногсшибательно талантлив. На меня это произвело сильнейшее впечатление (я захотел стать таким же, как он), но я постарался скрыть свое состояние, изо всех сил постарался изобразить едва ли не безразличие, а еще принялся советовать ему непременно дописать свои стихи. Он же в ответ улыбнулся с подчеркнутым высокомерием и сказал:

— Ты что, вздумал мне советы давать? Хотел бы я, кстати, наконец-то услышать, что все-таки читаешь ты, я ведь так и не получил от тебя вразумительного разъяснения. Есть у меня подозрение, что ты глотаешь всякую чушь вроде "Капитана Грома"[1]... Ну, давай уж говори честно!

1. Серия испанских комиксов (выходила с 1956-го по 1966 г.), созданная Виктором Морой и Мигелем Амбросио.

— Я читаю Антонио Мачадо, — выпалил я, хотя Мачадо никогда в жизни не открывал, а имя запомнил только потому, что оно значилось в программе.

— Ну ты даешь! Это ведь хлам! — воскликнул Пинеда. — Дождь мерно сеет... Школьники за партами...[1]

Он подошел к книжным стеллажам и вернулся с томиком Бласа де Отеро[2] "Говорим об Испании".

— На, держи, — сказал он. — Тут настоящие стихи!

Я до сих пор храню эту книгу — так и не вернул Пинеде, — и она стала главной книгой моей жизни.

Потом он показал мне большую коллекцию джазовых пластинок, почти все заграничные.

— А что, джаз тоже вдохновляет тебя на стихи? — спросил я.

— Ага! Давай поспорим, ну на что хочешь: я вот прям сейчас возьму и меньше чем за минуту сочиню стихотворение! Хочешь?

Он поставил пластинку Чета Бейкера, который, не могу не добавить, с того дня стал моим любимым исполнителем, и снова на несколько секунд застыл с отрешенным видом, устремив взор внутрь себя или в неведомые дали. Когда прошли эти несколько секунд, он, словно в трансе, схватил красную ручку, потом карточку и быстро записал:

Иегова предан земле, и Сатана мертв.

Он окончательно покорил или даже околдовал меня. И на протяжении всего того учебного года чары не только не рассеялись, но день ото дня становились все сильнее. Я, как сам того и желал, превратился в его тень, верного оруженосца. Теперь меня считали другом Пинеды — и я пыжился от гордости. Мало того, как-то понемногу вроде бы стало забываться — во всяком случае, гораздо реже звучало — обидное прозвище Горбушка. Седьмой класс в моей памяти накрепко связан с огромной властью надо мной Пинеды. Рядом с ним я узнал целую кучу всяких новых вещей, переменились мои литературные и музыкальные вкусы. В некотором смысле я даже обрел известный лоск — понятно, в доступных мне пределах. Родители Пинеды меня, можно считать, усыновили. На собственную семью я теперь поглядывал свысока — как на людей вульгарных и на жалких неудачников, и, само собой разумеется, такое отношение с моей стороны имело свои неприятные последствия: мать, например, отныне называла меня не иначе как "глупым барчуком".

Однако через год нам с Пинедой пришлось разлучиться. Моего отца по службе перевели в Жерону, мы переехали туда всем семейством и прожили там несколько лет. В Жероне я закончил подготовительный предуниверситетский курс и, вернувшись в Барселону, поступил на факультет филологии и философии, будучи уверенным, что в аудиториях непременно встречусь с Пинедой, но тот, к огромному моему удивлению, поступил на юридический. Я писал все больше и больше стихов, спасаясь таким образом от одиночества. И вот однажды, на общем сту-

1. Отсылка к стихотворению А. Мачадо "Воспоминание детства".
2. Блас де Отеро (1916–1979) — испанский поэт; сборник "Говорим об Испании" (1964) по цензурным причинам не мог быть напечатан в Испании и вышел в Париже.

денческом собрании, я столкнулся наконец с Пинедой, и мы, решив отпраздновать нашу встречу, отправились в бар на площади Уркинаона. Наше воссоединение я счел важнейшим событием в своей жизни. Все было как в первые дни нашей дружбы: сердце мое бешено колотилось, я чувствовал себя избранником судьбы, ведь мне выпала огромная удача оказаться рядом с юным гением, и душа моя ликовала. Стоит ли говорить, что в его великом будущем я не сомневался.

— Ты по-прежнему пишешь стихи в одну строку? — спросил я, чтобы с чего-то начать разговор.

Пинеда рассмеялся совсем так же, как смеялся когда-то: словно принц из средневековой легенды, который снизошел до беседы с простым крестьянином и хочет изо всех сил подладиться под него. Я отлично помню, как он достал из кармана курительную бумагу и принялся что-то писать на ней — с самым беспечным видом, не задумываясь, — и написал целое стихотворение. Как ни странно, я запомнил из него лишь первую строку, безусловно весьма красноречивую: "Глупость — не мой конек". Затем он свернул из листка сигарету и безмятежно закурил, иначе говоря, в буквальном смысле превратил свое сочинение в дым.

Покончив с сигаретой — и со стихотворением, — он глянул на меня, улыбнулся и сказал:

— Главное — написать.

Эта его выходка показалась мне верхом изысканности — взять и вот так просто обратить только что созданное в пепел.

Потом он сообщил, что изучает право, потому что философия — занятие для девиц и монашек. После этой встречи я не видел его очень долго, очень и очень долго, вернее порой он мелькал где-то поблизости, но всегда в компании новых друзей, что мешало мне восстановить наши отношения, ту чудесную дружбу, которая связывала нас прежде. Время спустя я узнал от кого-то, что он намерен учиться на нотариуса. Потом мы несколько лет совсем не виделись. И столкнулись только в конце восьмидесятых — при обстоятельствах совершенно неожиданных. Пинеда женился, обзавелся двумя детьми. Он познакомил меня с женой. Он превратился в респектабельного нотариуса, но прежде успел помотаться по всей Испании, пока наконец не осел в Барселоне, где только что открыл собственную юридическую контору. Мне он показался удивительно красивым — особенно неотразимым делали его посеребренные виски. Теперь, как и в былые времена, он, на мой взгляд, чем-то решительно отличался от прочих смертных. Прошло столько лет, но я снова почувствовал, что в его присутствии мое бедное сердце затрепетало. Итак, я уже сказал, что он познакомил меня со своей женой — ужасной толстухой, смахивающей на крестьянку из Трансильвании. Не успел я справиться с изумлением, как нотариус Пинеда предложил мне сигарету, которую я, разумеется, взял.

— Надеюсь, это не одно из твоих стихотворений? — спросил я свойским тоном, продолжая пялиться на проклятую тетку, которая ну никак не могла иметь с ним ничего общего.

Пинеда улыбнулся мне прежней своей улыбкой — улыбкой переодетого принца.

— А ты, судя по всему, остался все тем же гением, каким был в школе, — сказал он. — Ты ведь, разумеется, догадался, как я всегда тобой восхищался? И чему только я в ту пору от тебя не научился!

Сердце мое сжалось, словно на него внезапно обрушилась ледяная волна — волна изумления и оторопи.

— Мой котик всегда очень хорошо о тебе отзывался, — вмешалась толстуха, и вульгарность ее тона меня доконала. — И еще он говорил, что никто не знал столько всего про джаз, сколько знал ты.

Я не смог выдавить из себя ни слова в ответ, потому что и так едва сдерживался, чтобы не разрыдаться. "Котиком", надо полагать, был Пинеда. Я тотчас вообразил, как каждое утро он тащится следом за ней в ванную комнату и ждет, пока она взгромоздится на весы. Я вообразил, как он опускается перед ней на колени с листом бумаги и карандашом в руках. На листе начерчена таблица: даты, дни недели, цифры. Он с замиранием сердца пялится на стрелку весов, сверяется с записями и либо одобрительно кивает, либо кривит губы.

— Давай столкуемся о новой встрече, теперь-то уж тебе не отбрехаться, — произнес Пинеда, изъясняясь совсем как неотесанный деревенщина.

Я по-прежнему пребывал в ступоре. Потом зачем-то упомянул про книгу Бласа де Отеро и пообещал непременно ее вернуть — и пусть он простит меня за то, что продержал сборник тридцать лет, так и не удосужившись отдать. Он, кажется, не сразу понял, о чем речь. И тут я вдруг вспомнил Нагеля, героя "Мистерий" Кнута Гамсуна. Автор сообщает, что он был из числа тех молодых людей, которые упустили случай умереть в школьные годы — хотя душа-то все равно их покинула.

— Если увидишь где кого-нибудь из твоих поэтов, — добавил Пинеда, силясь, по всей вероятности, сострить, но в его шутке прозвучало что-то невыносимо плебейское, — то уж, будь добр, никому, слышишь, никому не вздумай передать от меня привет.

Потом он нахмурился, уставился на свои ногти и наконец разразился хамоватым и вульгарным хохотом, словно желая продемонстрировать безмятежность и полное довольство собой, а на самом деле пытаясь скрыть беспросветное уныние. Смеясь, он так широко раскрыл рот, что я заметил отсутствие там четырех зубов.

58) Среди героев "Дон Кихота", отказавшихся от писательства, мы встречаем и каноника (часть первая, глава XLVIII), который говорит: "Я по крайней мере поддался искушению написать рыцарский роман... и, признаться сказать, написал я более ста листов... Но со всем тем продолжать я не стал: во-первых, я полагал, что сан мой этого не позволяет, а во-вторых, я удостоверился, что дураков на свете больше, чем умных... я не желаю зависеть от невразумительных суждений суетной черни, которая главным образом и читает подобные книги"[1].

Но среди самых незабываемых из всех прощаний с литературным творчеством ни одно не может сравниться по красоте и выразительности с прощанием самого Сервантеса. "Вчера меня соборовали, а сегодня я пишу эти строки; время идет, силы слабеют, надежды убывают, а между тем желание жить остается самым сильным моим желанием..." Сервантес написал эти слова 19 апреля 1616 года в посвящении, предваряющем "Персилеса", — и это последняя из написанных им страниц.

1. Цит. по: Мигель де Сервантес Сааведра. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 3. Перевод Н. Любимова. — М., 1961.

Нет более красивого и волнующего прощания с литературой, чем прощание Сервантеса, осознавшего, что он уже никогда не сможет взять в руки перо.

А в обращении к читателям, написанном несколькими днями раньше, он уже изъяснил свое смирение пред лицом смерти и сделал это в выражениях, которые никогда не дались бы человеку циничному, скептическому или низкому: "Простите, радости! Простите, забавы! Простите, веселые друзья! Я умираю в надежде на скорую и радостную встречу с вами в мире ином".

Это "простите" — самое потрясающее и незабываемое из всего, что было кем-либо и когда-либо написано в час расставания с литературой[1].

59) Я думаю о тигре — реальном, как сама жизнь. Этот тигр — символ грозной и неминучей опасности, подстерегающей всякого исследователя литературы Нет. Потому что изыскания, посвященные писателям Направления Нет, порой порождают недоверие к словам как таковым, и есть риск вновь пережить кризис, — говорю я себе сейчас, 3 августа 1999 года, — случившийся с лордом Чэндосом, когда тот понял, что слова — это мир в себе и они "не выражают жизни". На самом деле любой человек может испытать на себе кризис, пережитый героем Гофмансталя, даже если он и думать никогда не думал про несчастного лорда.

Теперь я сижу и размышляю о том, что случилось с Борхесом, когда он, задумав написать стихотворение про тигра, тщетно принялся искать за границами слов другого тигра, того, что живет в джунглях, то есть в реальной жизни, а не в стихотворении, — "рокового тигра, зловещее чудо, / Что под солнцем иль под неверной луной / Исполняет в Суматре или Бенгалии / Свой ритуал любви, безделия и смерти".

Тигру-символу Борхес противопоставляет настоящего тигра с горячей кровью:

Тот, что крушит стадо буйволов
И сегодня, 3 августа 59 года,
Длит по степи размеренную тень
Но ведь едва назвав его
И рассуждая о его природе
Мы превращаем тигра
В художественный вымысел
И нет уже живого существа
Что бродит по земле.

Сегодня, 3 августа 1999 года, то есть ровно через сорок лет после того, как Борхес написал это стихотворение, я сижу и думаю совсем о другом тигре, о том, которого порой разыскиваю сам — столь же тщетно — за границами слов, и для меня это — способ заговорить опасность, ту опасность, без которой тем не менее мои записки потеряют всякий смысл.

1. Цит. по: Мигель де Сервантес Сааведра. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 5. Странствия Персилеса и Сихизмунды. Перевод Н. Любимова.

60) Параноик Перес так никогда и не написал ни одной книги, потому что каждый раз, когда он что-то задумывал и готовился сесть за работу, оказывалось, что Сарамаго уже успел написать этот роман. Параноик Перес в конце концов рехнулся. Его случай — весьма любопытная разновидность синдрома Бартлби.

— Послушай, Перес, как продвигается твоя книга?

— Я не стану ее писать. Сарамаго опять украл у меня идею.

Параноик Перес — замечательный персонаж, придуманный Антонио де ла Мота Руисом, молодым автором из Сантандера, который только что напечатал свою первую книгу — сборник рассказов под названием "Словарь лаконичности", оставшийся, честно сказать, незамеченным. Рассказы очень неровны, но я отнюдь не раскаиваюсь в том, что купил их и прочел, потому что меня совершенно очаровал один из них — от него словно повеяло свежим ветерком — про человека, прозванного Параноиком Пересом. Рассказ называется "Он всегда меня опережал, и это было так странно-страннёшенько" и стоит в книге последним. Он, пожалуй, там лучший, хотя в нем можно углядеть своего рода избыточность и, кроме того, если не кривить душой, довольно много недостатков, но вот фигура этого забавного бартлби — она весьма выразительна и любопытна, по крайней мере для меня.

Все действие рассказа от начала до конца происходит в сумасшедшем доме в Каскайсе, городке, расположенном неподалеку от Лиссабона. Сперва мы видим, как рассказчик — Рамон де Рос, молодой каталонец, выросший в Лиссабоне, — неспешно прогуливается с доктором Гамой, к которому он явился за консультацией по поводу психоневроза. Но вдруг внимание Рамона де Роса привлекает появившийся в этот самый миг молодой человек — очень высокий, даже импозантный, с живым и гордым взглядом, которому руководство заведением позволило носить костюм римского сенатора.

"Мы сочли за лучшее не перечить ему. Бедняга! Ведь он воображает себя героем будущего романа, — пояснил доктор Гама, хотя слова его прозвучали для меня несколько загадочно".

Рамон де Рос просит доктора познакомить его с безумцем.

"Вы и вправду желаете познакомиться с Параноиком Пересом?"

Дальнейший рассказ — это точное воспроизведение Рамоном де Росом того, что поведал ему Параноик Перес.

"И вот я собрался-таки сесть и написать свой первый роман, — начал рассказывать Параноик Перес, — над этой историйкой я раздумывал долгохонько, и вся она от начала до конца случилась в большом монастыре, который стоит на пути в Синтру — чуть не сказал, уж простите, Синтрочку. И тут вдруг, к полному моему изумлению, я заметил в витрине книжного магазина, и даже не одного какого-нибудь, а разных книжных магазинов, книгу некоего Сарамаго под названием 'Воспоминания о монастыре', ай мама моя, мамочка..."

Параноик Перес обожал сдабривать свою речь всякого рода уменьшительными. Продолжая рассказывать эту историю, он ярко живописал, как, увидев книгу, буквально прирос к земле и как его тотчас одолели недобрые предчувствия, которые, кстати, вскоре целиком оправдались. Раскрыв книгу, он легко убедился, что роман этого самого Сарамаго "поразительно похож, миленький ты мой", на тот, что сам Перес собирался написать.

"Я стоял словно громом пораженный, таконьки прям и стоял, — продолжал Параноик Перес, — и не знал-то я, как все это понимать. Но вскоре услышал от кого-то, будто бывает, что некоторые истории приходят к нам в виде голоса, голоса, говорящего у нас внутри, но голос этот, голос-голосочек, он на самом-то деле вовсе и не наш. Вот так-то. И я счел это наилучшим из всех возможных объяснений для столь странного происшествия: видать, все, что я придумал для своего романа, просто вдруг взяло да и перенеслось — в виде внутреннего голоса — в голову господина Сарамаго..."

Из дальнейшего рассказа Параноика Переса мы узнаем, что тот, оправившись от тяжелого кризиса, случившегося у него после странного происшествия, стал увлеченно думать над новым романом и в мельчайших деталях прокрутил в голове новую историю, героем которой должен был стать Рикардо Рейс, гетероним Фернандо Пессоа. Легко вообразить себе удивление Параноика Переса, когда он, уже готовясь засесть за книгу, увидел в книжном магазине новый роман Сарамаго — "Год смерти Рикардо Рейса".

"Он вечно меня обскакивал, и это было так странно-страннёшенько", — сказал Параноик Перес обо всей этой истории в разговоре с Рамоном де Росом, имея в виду, разумеется, поведение Сарамаго. Затем, когда пару лет спустя появился "Каменный плот", Перес, по его словам, и сам буквально окаменел, глядя на новую книгу Сарамаго, потому что отлично помнил приснившийся ему несколькими днями раньше сон, натолкнувший Переса на мысль, весьма похожую, "миленький ты мой", на ту, что легла в основу новой книги Сарамаго — писателя, который завел себе дурную привычку всякий раз опережать его, что бы Перес ни задумал, и действовал Сарамаго настырно и "очень странно-страннёшенько".

Друзья Параноика Переса начали над ним подшучивать и советовали подыскать более убедительные оправдания для нежелания взяться за дело и что-нибудь написать. Но те же друзья стали называть Переса Параноиком, когда он обвинил их в том, что они, дескать, шпионят и передают полученные от него сведения писателю Сарамаго. "Никогда больше и ни за что не расскажу вам о своих задумках, впредь ни слова не услышите о моем новом романе. Вы ведь тотчас побежите к Сарамаго и все ему доложите", — говорил он. А они, разумеется, только хихикали в ответ на нелепые упреки. А что им еще оставалось делать?

И вот однажды Параноик Перес, сумев побороть природную робость, написал Сарамаго письмо, где интересовался темой его будущего романа, а в конце предупреждал, что намерен прибегнуть к самым жестким мерам, если только действие следующей книги Сарамаго будет происходить, как и в придуманной самим Пересом истории, в Лиссабоне. Когда увидел свет новый роман Сарамаго "История осады Лиссабона", Перес решил, что он и впрямь сошел с ума, но тем не менее в знак протеста отправился в наряде римского сенатора под окна дома, где жил Сарамаго. Мало того, в руках он держал плакат, на котором было написано, что он выражает свое глубокое удовлетворение тем, что является ожившим персонажем будущего романа Сарамаго. Ведь Параноик Перес только что придумал историю из эпохи упадка Римской империи — и ни минуты не сомневался, что Сарамаго уже украл у него и эту идею и напишет книгу про жизнь сенаторов в агонизирующем Риме.

Итак, нарядившись в костюм одного из персонажей будущего романа Сарамаго, Параноик Перес хотел лишь показать всему свету, что отлично знает, о чем пойдет речь в романе, который тайком сочиняет Сарамаго.

— Раз уж он не дает мне писать, — сообщил он репортерам, проявившим интерес к делу Переса, — пусть по крайней мере позволит мне стать живым героем его следующей книги.

"Меня сунули в сумасшедший дом, — сказал Перес Рамону де Росу, — и тут уж ничего не поделаешь. Они ведь мне не верят. А верят Сарамаго, он для них куда главнее. Такова жизнь!"

Эти слова Параноика Переса, собственно, приближают рассказ к финалу. Стемнело, продолжает повествователь. Вечер был изумительным, просто необыкновенным. Луна повисла над кронами деревьев, растущих в саду дома скорби, и казалось, стоит протянуть руку — и ты ее схватишь. Рассказчик смотрит на луну и курит. Санитары собираются увести Параноика Переса в палату. Вдалеке, за оградой дома скорби, раздается собачий лай. И тут рассказчик вроде бы ни с того ни с сего — на мой, разумеется, скромный взгляд — вспоминает про короля Испании, который умер, воя на луну.

А Параноик Перес, прежде чем уйти, поведал еще об одном варианте синдрома Бартлби. Им страдает сам Сарамаго.

"Я, конечно, человек не мстительный, и все же меня ух как радует, что после получения Нобелевской премии Сарамаго уже успел получить четырнадцать докторских званий гонорис кауза, а сколько еще впереди... И он теперь настолько занят всеми этими делами, что совсем перестал писать, по сути, бросил литературу и превратился в настоящего аграфа. Поэтому я так доволен, миленький ты мой, очень даже доволен — потому что убедился, что есть на свете справедливость и он таки наказан... Вот и ладушки!"

62) Нынче утром я получил известия от моего шефа, сеньора Бартоли. Прощай, контора, меня все-таки уволили.

После обеда я повел себя совсем как Стендаль, который читал Гражданский кодекс, чтобы добиться чистоты слога.

Вечером я решил ненадолго прервать свое чрезмерно затянувшееся, но на удивление плодотворное затворничество. Я подумал, что глоток светской жизни пойдет мне только на пользу. И сам себя пригласил, а потом и повел в ресторан "Сиена" на улице Мунтанер, а еще я пригласил с собой "Дневник" Витольда Гомбровича. Едва успев войти, я торопливо предупредил официантку, что, если по телефону будут спрашивать некоего Квази-Уотта, пусть скажет, что меня здесь нет.

Ожидая первое блюдо, я смаковал некоторые фрагменты, уже хорошо мне известные, "Дневника" Гомбровича. Среди них я со всегдашним удовольствием прочел тот кусок, где Гомбрович потешается над "Дневником" Леона Блуа[1], а точнее над такой записью: на рассвете его разбудил жуткий вопль, словно долетевший откуда-то из бесконечности. "Я ни на миг не усомнился, — пишет Блуа, — что это был вопль окаянной души, поэтому я пал на колени и вознес пылкую молитву".

1. Леон Блуа (наст. имя Мари Жозеф Каэн Маршнуар; 1846—1917) — французский писатель и критик, один из теоретиков символизма и неоромантизма; был рьяным католиком.

Гомбровичу кажется невероятно смешным сей коленопреклоненный Блуа. Но еще смешнее ему становится, когда уже на следующий день тот записывает: "Ах, теперь-то я знаю, чья это была душа. Газеты сообщили, что вчера умер Альфред Жарри, именно в тот час и в ту минуту, когда до меня донесся крик..."

Но и на этом, на взгляд Гомбровича, потеха не кончается, и он обнаруживает еще одну запись, которая дополняет набор смехотворных откровений, образующих нелепейшее из творений Блуа под названием "Дневник". "В довершение всего, сообщает Гомбрович, описывается выходка Жарри, который, дабы отомстить Господу Богу, попросил зубочистку и умер, ковыряя в зубах".

Именно этот отрывок из "Дневника" Гомбровича я и читал, когда мне принесли первое блюдо, и, оторвав взгляд от книги, я увидел странного посетителя, который сидел и ковырял зубочисткой в зубах. Меня это поразило пренеприятнейшим образом, но то, что случилось следом, было еще того хуже, ведь перед моими глазами стала открываться совершенно невероятная картина: женщины, расположившиеся за соседним столиком, засовывали себе в ротовые отверстия куски убоины, изображая, будто приносят великую жертву. Какой ужас! Вдобавок ко всему мужчины, в свою очередь, стали словно бы прозрачными и, несмотря на то, что на них были натянуты кошмарные брюки, мне были видны их икры и то, что было под кожей этих самых икр, когда туда из омерзительных органов пищеварения поступали жизненные соки.

Все это мне ужасно не понравилось, и я попросил счет, сославшись на то, что вдруг вспомнил о назначенной встрече с господином Квази-Уоттом и ждать второе блюдо ну просто никак не могу. Я заплатил, вышел на улицу и, уже подходя к своему дому, несколько минут раздумывал над тем, что иногда мое настроение напоминает такой климат, при котором жарко днем и холодно ночью.

63) В любой истории непременно имеется персонаж, который по причинам, порой не совсем понятным, производит на нас тягостное впечатление: нельзя сказать, чтобы мы испытывали к нему ненависть, нет, просто он нам неприятен, а почему — бог весть.

И теперь я должен признаться, что во всей истории Направления Нет нахожу совсем немного персонажей, вызывающих у меня антипатию, а если кто и вызывает, то совсем легкую. Но если бы мне пришлось назвать имя человека, от которого, когда я, например, что-то о нем читаю, меня просто мутит, я бы без колебаний назвал Витгенштейна. А виной всему его ставшая знаменитой фраза, потому что я, едва начав писать эти свои заметки, уже твердо знал, что рано или поздно мне придется ее прокомментировать.

Я с опаской отношусь к людям, которых все в один голос объявляют умными. И особенно, как это происходит в случае Витгенштейна, если самая цитируемая фраза такого человека вовсе не кажется мне слишком уж умной.

"О чем нельзя говорить, о том *следует* молчать", — сказал Витгенштейн. Кто же спорит, это и на самом деле одна из цитат, которые заслуживают почетного места в истории Нет, но, по здравом размышлении, я рискнул бы назвать его сентенцию смешной или даже нелепой. Потому что, как заметил Морис Бланшо, "слишком уж знаменитая и затаскан-

ная заповедь Витгенштейна, по сути, подталкивает к такому выводу: а может, вместо того чтобы провозглашать нечто подобное, на самом деле лучше было бы взять да и замолчать, хотя, чтобы замолчать, прежде надо было о чем-то говорить. Но вот только какими именно словами?" Знай Бланшо испанский, он мог бы выразить свою мысль просто: "Путь недалек, да тюков многовато".

И правда, почему Витгенштейн не обрек себя на молчание? Он говорил мало, но все-таки говорил. И воспользовался очень странной метафорой, заявив: если однажды кто-то воплотит в некоей книге этические истины, изъяснив с помощью ясных и убедительных фраз, что такое добро и что такое зло в абсолютном смысле, эта книга разом взорвет все прочие книги, так что они в одну секунду разлетятся на тысячи клочков. Словно бы он сам возжелал написать некую книгу, которая взяла бы да и свела на нет все остальные. Ничего себе задачка! Имеется и прецедент — Скрижали Моисеевы, но ведь и там слова оказались-таки не способны воплотить все величие замысла. Как пишет Даниэль А. Аттала[1] в только что прочитанной мною статье, несуществующая книга Витгенштейна, книга, которую он собирался написать, дабы отменить за ненадобностью все остальные, когда-либо написанные книги, это книга невозможная, потому что уже сам по себе факт существования миллионов книг есть несокрушимое доказательство того, что ни одна из них не содержит истины. И кроме того — говорю я теперь, — вот был бы ужас, если бы существовала только одна книга Витгенштейна и ныне нам пришлось бы жить по его закону. Я, доведись мне выбирать и если предположить, что надо оставить только единственную книгу, тысячу раз предпочел бы одну из двух, написанных Рульфо, той, что благодаря Моисею не написал Витгенштейн.

65) В театральной галактике Нет выделяется своим особым свечением последняя пьеса Вирхилио Пиньеры[2], знаменитого кубинского писателя. Она называется "Нет".

"Нет" — странное произведение, до последнего времени оно лежало неизданным, и только недавно его напечатало мексиканское издательство "Вуэльта". Речь там идет о женихе и невесте, которые решили никогда *не* жениться.

Основной прием театра Пиньеры — выразить трагическое и сущностное через комизм и гротеск. В "Нет" он использует последние пределы возможностей самого черного и самого разрушительного юмора: провозглашенное юной парой "нет" — явно в противовес столь избитому "да, согласна", "да, согласен", звучащих во время христианских бракосочетаний, — показывает, что сознание пары отягощено виной, его отличает особая щепетильность.

В экземпляре, который имеется у меня, автор предисловия Эрнесто Эрнандес Бусто пишет, что, пользуясь искусной иронической игрой, Пиньера ставит героев кубинской трагедии в положение hybris[3] наоборот: если греки использовали божественную кару, чтобы усилить накал страстей и дионисийский пыл, то в "Нет" главные герои "переступают чер-

1. Даниэль А. Аттала — современный испанский историк философии.
2. Вирхилио Пиньера (1912–1979) — кубинский писатель; приверженец поэтики абсурда.
3. Заносчивость, дерзость (*греч.*) — по греческим представлениям, дерзкое высокомерие людей, при котором они переходят установленные богами рамки.

ту", двигаясь в обратную сторону, — они нарушают установленный порядок, опираясь на позиции, противоположные культу плоти, но именно такой аполлонов аскетизм и превращает их в *чудовищ*.

Герои пьесы Пиньеры говорят "нет", решительно отвергая общепринятое "да". Эмилия и Висенте упрямо цепляются за отрицание, но подобная позиция предполагает минимум активности, хотя только этим они и отличаются от других. Из-за их упрямства запускается суровый механизм закона "да" — сперва его олицетворяют родители, а затем безымянные мужчины и женщины. Мало-помалу репрессивная власть семьи получает подкрепление, и в финале в дело вмешивается полиция, которая начинает "реконструировать события", а в итоге провозглашает обвинительный приговор жениху и невесте, отказывающимся жениться. Приговор звучит в финале. И это гениальный финал, достойный кубинского Кафки. Это взрыв "нет" во всей его волшебной разрушительной силе:

МУЖЧИНА. Сказать "нет" теперь легко. Посмотрим, что будет через месяц. (*Пауза.*) И еще: по мере того как отказы будут множиться, мы сделаем наши визиты более продолжительными. Даже ночевать будем у вас и, возможно — это зависит исключительно от вашего поведения, — окончательно поселимся в вашем доме.

При последних словах жених и невеста хотят улизнуть.

— Ну и как тебе такой поворот дела? — спрашивает Висенте Эмилию.

— Волосы встают дыбом, — отвечает она.

Они пытаются найти прибежище на кухне, садятся на пол, крепко обнимаются, открывают газ и — пусть теперь попробуют их поженить, если хотят!

66) Я хорошо поработал и могу быть доволен сделанным. Я откладываю ручку, потому что уже начало темнеть. Призраки сумерек. Жена и дети в соседней комнате, они полны жизни. Я здоров, и у меня есть деньги. Господи, как я несчастен!

Но что я такое говорю? Я вовсе не несчастен, и никакую ручку не откладывал, и у меня нет жены, нет детей, как нет и соседней комнаты, и с деньгами совсем туго, да и за окном еще не начинало темнеть.

67) Мне прислал письмо Дерен.

Думаю, он счел себя обязанным ответить после того, как я послал ему тысячу франков и попросил сделать encore un effort[1] — прислать еще какой-нибудь документ для моих комментариев, посвященных Направлению Нет. Но даже то, что он счел себя в некоторой степени обязанным ответить мне, не может извинить его тона.

Уважаемый коллега, — *пишет он в своем письме*, — благодарю за тысячу франков, но боюсь, Вам придется дослать еще тысячу — уже только за то, что несколько минут назад, делая ксерокопии, которые с удовольствием Вам и отправляю, я чуть не сжег себе пальцы.

Во-первых, посылаю Вам несколько цитат из Франца Кафки — из бесед, записанных Густавом Яноухом и напечатанных в его книге. Как Вы сами сейчас

1. Еще одно усилие (*франц.*).

убедитесь, фразы эти легко счесть предупреждением для Вас: насколько бесполезным может оказаться самое тщательное исследование синдрома Бартлби. И не сетуйте, друг мой. Не думайте, будто я хочу охладить Ваш пыл с помощью провидца Кафки. Пожелай я одним ударом уничтожить весь Ваш труд, посвященный этому замечательному недугу, я послал бы Вам куда более красноречивое высказывание Кафки — и оно, вне всякого сомнения, безвозвратно сокрушило бы результаты Ваших усилий. Что он сказал? Вы и вправду хотите знать, что именно он сказал? Ладно, вот эта фраза: "Писатель, который не пишет, это чудовище, толкающее себя к безумию".

Ну что, неужели его мнение Вас не смутило? И Ваше лицо не мрачнеет при мысли о том, что Вы занимаетесь сумасшедшими чудовищами? Что ж, тогда все в полном порядке и мы последуем дальше. Во-вторых, я посылаю Вам сведения о том, с каким бешенством отозвался Жюльен Грак на смехотворные попытки мифологизировать молчание Рембо, и сведения эти, в свою очередь, должны послужить Вам предупреждением: сдается мне, в комментариях без текста, которые Вы, по Вашему признанию, составляете, кроется серьезнейшая проблема, способная их же и погубить. Как я понял, Ваши комментарии касаются темы молчания в литературе, а значение его сильно переоценено, что и заметил в свое время великий Грак. Посылаю также несколько цитат из Шопенгауэра, но воздержусь от объяснения, почему я это делаю и почему связываю их с тщеславной пустопорожностью — в буквальном смысле слова — Ваших комментариев. Посмотрим, способны ли Вы уразуметь (не представляете, с каким наслаждением я задаю Вам эту работенку), почему именно Шопенгауэр и почему именно эти цитаты, а не какие-либо другие. Может, удача Вам улыбнется и Вы блеснете эрудицией и заслужите восхищение какого-нибудь читателя из числа тех всезнаек, которые, не процитируй Вы Шопенгауэра, подумают, будто Вы далеко не все знаете о пресловутом недуге нашей культуры.

За Шопенгауэром следует текст Мелвилла, который словно специально написан для Ваших заметок и отлично дополнит Ваши разглагольствования про Направление Нет. В предыдущем письме я послал Вам Перека, а теперь настал черед Мелвилла, который вправит Вам мозги, чего Вы, по чести сказать, заслуживаете, правда, если прежде сумеете как следует поработать с Шопенгауэром.

А теперь передышка. За ней — Карло Эмилио Гадда[1], почему — сами сразу поймете. И наконец завершает мое щедрое подношение фрагмент из стихотворения Дерека Уолкотта, где Вам любезно советуют понять всю абсурдность желания подражать шедеврам — а то и затмить их, — ведь лучшее, что Вы можете сделать, это взять да и затмиться самому.

Ваш

Дерен.

68) Слова Кафки, сказанные Яноуху, годятся мне больше, чем полагал Дерен, потому что они касаются того же, что происходит со мной самим, пока я занимаюсь безнадежными поисками центра лабиринта Нет: "Чем дольше шагают люди, тем дальше оказываются они от цели. Только понапрасну тратят силы. Думают, что идут, а на самом деле устремляются — ни на шаг не продвигаясь вперед — в пропасть. Вот и все".

1. Карло Эмилио Гадда (1893–1973) — итальянский писатель.

Он говорит о том, что и сам я чувствую, работая над этим дневником, — плыву по воле волн, по морям проклятой путаницы под названием синдром Бартлби — лабиринта, лишенного центра, ведь сколько есть на свете писателей, столько и способов отречься от литературы; нет единого целого, и трудно отыскать фразу, которая создавала бы видимость, будто ты достиг дна истины, таящейся в эндемическом недуге, в порыве отрицания, способном парализовать лучшие умы. Я знаю лишь одно: пытаясь выразить суть этой драмы, я ловко плыву от фрагмента к фрагменту, от случайных находок — к нежданно вспомнившимся книгам, жизням, текстам или просто отрывочным цитатам, и все это лишь раздвигает границы лабиринта, лишенного центра.

Я веду жизнь первопроходца. Чем дальше внедряюсь вглубь, отыскивая центр лабиринта, тем дальше от него оказываюсь. Я как тот ученый-путешественник из рассказа Кафки "В исправительной колонии", который не понимает смысла чертежей, показанных ему офицером: "Написано очень искусно, — уклончиво сказал путешественник, — но я не могу ничего разобрать"[1].

Я похож на первопроходца, и мой аскетизм — это аскетизм отшельника, я, как и господин Тест, чувствую, что не создан для романов, ибо пространные описания, любовь, пылкие страсти и трагические события не только не вдохновляют меня, но и доходят до моего сознания "глухими отголосками взрывов, какими-то рудиментарными ощущениями, когда наружу выплескивается вся глупость и человеческие существа до крайности упрощаются".

Я похож на первопроходца, устремленного в пустоту. Вот и все.

69) Жюльен Грак в свое время — по случаю столетнего юбилея Рембо — резко выступил против того, что сотни и сотни страниц посвящаются мифологизации молчания поэта. Грак напомнил, что в иные времена к обету молчания относились более чем спокойно, а то и вовсе его не замечали, напомнил, что не так уж редко какой-нибудь придворный, или церковник, или художник отказывались от мирской жизни, чтобы закончить свои дни в молчании, удалившись в монастырь либо в сельское обиталище.

Дерен полагает, будто слова Грака способны поразить в самое сердце эти мои комментарии, — и жестоко ошибается. Да, развенчание мифа о молчании в некоторой мере лишает значимости и весомости мои изыскания, но с тем большим удовольствием я сажусь за продолжение работы. Ведь это помогает скинуть с плеч — не отступая от цели — некий груз, снять напряжение, вызванное страхом провала.

С другой стороны, я же первый готов бороться с мифом, выросшим вокруг нелепой святости, которой нередко наделяют Рембо. Ну как можно забыть, что тот же самый человек, который сказал: "Я буду... само собой курить, буду хлестать крепкие, словно расплавленный металл, напитки"[2] (одно из самых прекрасных определений поэтической позиции), написал из Эфиопии пошлейшие строки: "Пью только воду, пятнадцать франков в месяц, все очень дорого. Никогда не курю".

1. Перевод С. Апта. Цит. по: Франц Кафка. Сочинения в 3 тт. Т. 1.
2. Из "Поры в аду": "Дурная кровь".

70) В первом фрагменте из Шопенгауэра, присланном мне Дереном, говорится, что среди узких специалистов никогда не случается талантов первого ряда. Видимо, по мнению Дерена, я считаю себя специалистом по бартлби, и поэтому он решил выбить у меня почву из-под ног. Таланты первого ряда, — пишет Шопенгауэр, — никогда не становятся узкими специалистами. Бытие во всей своей целостности представляется им загадкой, которую надо разрешить, и каждому человечество обеспечит — в той или иной форме — новые горизонты. Звание гения заслуживает лишь тот, кто выбирает темой для своих работ великое, основополагающее и всеобщее, а не тот, кто тратит жизнь, пытаясь найти объяснение каким-то особым связям вещей между собой.

Ну и что? Кто боится Шопенгауэра? И кто сказал, будто я претендую на роль специалиста по синдрому Бартлби? Иначе говоря, строки Шопенгауэра никак меня не касаются. Более того, я целиком и полностью с ними согласен. И вообще, какой же я специалист? Я следопыт, идущий по следу бартлби.

Что касается второго фрагмента, присланного мне Дереном, то и тут я признаю правоту великого мыслителя. Мало того, цитата позволяет повести речь еще и о болезни, причины которой противоположны тем, что вызывают синдром Бартлби. Но болезни не менее интересной. К тому же сдается мне, что и сам Шопенгауэр был в этой области неплохим специалистом. Он имеет в виду заразу, источаемую дурными книгами, ужасными книгами, а ведь в любую эпоху таких можно обнаружить великое множество: "Дурные книги — умственная отрава, разрушающая дух. И так как большинство людей, вместо того чтобы читать лучшее из созданного в разные времена, ограничивается чтением 'последних новинок', писатели ограничиваются узким кругом модных идей, а публика с каждым разом все глубже и глубже увязает в своей собственной грязи".

71) Создается впечатление, будто я побеседовал с Германом Мелвиллом и самолично заказал ему текст о тех, кто говорит "нет", то есть о "людях Нет".

Текста этого я до сих пор не знал — речь идет о письме Мелвилла к своему другу Готорну. Оно и вправду словно специально написано для моих комментариев:

Нет — прекрасно, поскольку это пустой центр, пустой, но всегда плодотворный. Уму, который говорит "нет", извергая при этом громы и молнии, сам черт не прикажет сказать "да". Потому что все люди, говорящие "да", лгут; а что касается людей, говорящих "нет", то они находятся в счастливом положении предусмотрительных путешественников, странствующих по Европе. Они пересекают границу вечности всего лишь с одним чемоданом, иначе говоря, со своим эго. В то время как все эти людишки, твердящие "да", путешествуют с кучей барахла, так что им, будь они прокляты, никогда не удастся протиснуться в ворота таможни.

74) Вчера, пытаясь заснуть, я испробовал новую и более изощренную разновидность известного всем способа — считать овец. Я начал перекатывать в памяти слова Витгенштейна: все, что можно подумать, можно подумать ясно, все, что можно сказать, можно сказать ясно, но не все, что можно подумать, можно сказать.

Стоит ли добавлять, что его цепочка нагнала на меня такую скуку, что я быстро заснул и попал в совершенно кафкианскую ситуацию: я оказался в длинном коридоре, откуда грубо сколоченные двери вели в разные чердачные помещения. Прямые лучи света в коридор не попадали, и тем не менее там было не совсем темно, потому что большинство комнат отделялись от коридора не дощатыми стенами, а простыми деревянными решетками, доставшими до потолка, сквозь эти решетки и попадал в коридор свет, и сквозь них же можно было разглядеть служащих — они сидели за столами и что-то писали или стояли у решетки и наблюдали за людьми в коридоре. Я же очутился в своей бывшей конторе. И вместе с другими служащими пялился на людей в коридоре. А их там было не так уж и много, всего трое, и мне показалось, будто я отлично их знаю. Я навострил уши и стал внимательно слушать, что говорит Рембо: он устал торговать рабами и отдал бы что угодно, лишь бы опять вернуться к поэзии. Витгенштейну ужасно надоела скромная работа больничного санитара. Дюшан сетовал на то, что не может рисовать и целыми днями играет в шахматы. Итак, все трое горько жаловались, когда вошел Гомбрович, который на вид был вдвое старше любого из них. Он сказал, что единственный, кто не имеет права жаловаться, это Дюшан, поскольку он в свое время отрекся от дела воистину чудовищного — от живописи, а она стоит того, чтобы ее не просто бросить, но и забыть навсегда.

— Я не понимаю вас, учитель, — прервал его Рембо. — Почему только один Дюшан не должен ни в чем раскаиваться?

— Я ведь, кажется, уже сказал, — непререкаемым тоном и очень высокомерно заявил Гомбрович. — Потому что и в поэзии, и в философии еще многое предстоит сделать, хотя ни тебе, Рембо, ни тебе, Витгенштейн, делать там уже нечего. А вот живописью никогда не стоило заниматься. Пора раз и навсегда признать, что кисть — беспомощный инструмент. Все равно что замахнуться на бесконечный сияющий космос обычной зубной щеткой. Это искусство — самое бедное на выразительные средства. Рисовать значит отказаться ото всего, что нарисовать нельзя. И не более того.

76) Я решил восстановить связь с Хуаном и немного поговорил с ним по телефону. Он сказал, что ему хотелось бы взглянуть на мои заметки про Нет, как он их определил. Он станет первым их читателем, мне же пора привыкать к мысли, что меня будут читать, пора помаленьку восстанавливать отношения с тем, что я называю "внешней суетой", то есть с блестящей на вид жизнью, которая, едва только ты возмечтаешь накинуть на нее сеть, вдруг оказывается как-то зловеще неустойчивой.

Прежде чем повесить трубку, Хуан задал мне два вопроса, но они повисли в воздухе, потому как я заявил, что предпочитаю ответить на них письменно. Он пожелал узнать, в чем смысл моего дневника и какой пейзаж — непременно реальный — больше всего подошел бы к моим заметкам в целом.

У этих заметок не может быть никакого смысла, как нет смысла и у литературы, потому что суть любого текста как раз и состоит в том, чтобы избежать всякой сущностной определенности, любого закрепления, которое придавало бы смыслу постоянство. Как говорит Бланшо, смысл литературы всегда уже не здесь, этот смысл всегда надо отыскивать либо придумывать заново. Так и с этими заметками: я в поте лица

отыскиваю и придумываю смысл, делая вид, будто никаких правил игры в литературе не существует. Я тружусь над этими заметками даже, можно сказать, беспечно или анархично, и сейчас уместно было бы вспомнить ответ, который дал великий тореро Бельмонте, когда во время интервью его попросили рассказать немного о своем искусстве. "Да откуда мне знать! — ответил он. — Клянусь, я ничего в этом не понимаю. Не знаю никаких правил, да и не верю в правила. Я нутром чувствую тавромахию и, забыв про правила, все делаю по-своему".

Тот, кто утверждает литературу через нее саму, никогда и ничего не сумеет утвердить. Тот, кто ищет ее, ищет нечто ускользающее, тот, кто находит ее, находит лишь то, что существует здесь и сейчас или, хуже того, вовсе за пределами литературы. Поэтому в итоге каждая книга устремлена к *не-литературе*, потому что это квинтэссенция того, что она страстно желает и желала бы открыть.

Что касается пейзажа, если и вправду у каждой книги имеется созвучный ей реальный пейзаж, то моему дневнику, пожалуй, соответствует тот, что можно увидеть в Понта-Дельгаде на Азорских островах.

Благодаря синему свету и азалиям, отделяющим одно крестьянское поле от другого, Азоры — синие. Удаленность — это, конечно же, главное очарование Понта-Дельгады, которую я открыл для себя однажды в книге Рауля Брандау, в "Неведомых островах", странного места, где в назначенный час найдут приют последние слова; я открыл для себя синий пейзаж, который даст приют последнему писателю и последнему в мире слову — в нем оно незаметно и умрет: "Здесь кончаются слова, здесь — край мира, который я знаю".

77) Мне повезло — я не был знаком лично ни с одним писателем. Знаю, что они тщеславны, мелочны, обожают интриги, эгоцентричны и невыносимы. А если мы возьмем испанцев, то они вдобавок ко всему завистливы и трусливы.

Меня интересуют только те писатели, которые скрываются от мира, хотя шанс познакомиться с такими ничтожно мал. Один из самых известных писателей-нелюдимов — Жюльен Грак. Но, как ни странно, именно с Граком я знаком лично.

Однажды в пору моей работы в Париже я отправился вместе с Жеромом Гарсеном к скрывающемуся от мира Граку. Мы поехали в Сен-Флоран-ле-Вьей.

Жюльен Грак — псевдоним, за которым скрывается Луи Пуарье. Именно Луи Пуарье написал про Грака: "Его желание оберечь себя, оградить от беспокойств, всегда говорить 'нет' — то есть это 'оставьте меня в покое в моем углу и ступайте себе мимо' — объясняется его вандейским происхождением".

Так оно на самом деле и есть. Через два века после восстания 1793 года Грак словно бы продолжает оказывать сопротивление Парижу — точно так же, как его предки выбивали со своих земель войска Конвента.

Мы отправились навестить Грака в его "угол", и он, едва ответив на наше приветствие, спросил, зачем мы явились и что хотим увидеть: "Приехали поглазеть на старика?"

А потом добавил уже не так раздраженно, гораздо более мягким и печальным тоном: "Меня неотступно преследует мысль, будто я послед-

ний, — вот что несет с собой старость, и это ужасно, долгожительство вызывает отвращение".

Метафизические и картезианские сочинения Грака порождают в его же собственном воображении миры, ничего общего не имеющие с реальными, порождают внутренние пейзажи, а порой и затерянные миры, территории минувшего, как это случалось с Барбе д'Оревильи, которым всегда восхищался Грак.

Барбе жил в далеком прошлом — в мире своих предков-шуанов. "История, — написал он, — забыла про шуанов. Забыла, как забыли про них слава и справедливость. И если вандейцы, искушенные воины, спят себе спокойно, обретя бессмертие, благодаря оброненным о них словам Наполеона, и под сенью такой эпитафии могут ждать, <...> то у шуанов нет надежды, что кто-либо извлечет их из забвения".

Жюльен Грак, как и подобает настоящему вандейцу, производит такое впечатление, будто он может надеяться и ждать. Достаточно было понаблюдать за ним, увидеть, как он сидит на террасе своего дома, увидеть, как он созерцает течение Луары. Достаточно было увидеть его там, со взглядом, утонувшим в водах Луары, чтобы понять: это человек, который пребывает в ожидании чего-то или ничего. Жером Гарсен через несколько дней напишет: "Не только Луара извечно несет свои воды под взглядом Грака, но также история и мифология с ее подвигами и деяниями, среди которых он вырос. За его спиной та самая героическая, истерзанная войной Вандея; перед ним — знаменитый остров Батайез, который юный Грак, почитатель соотечественника Жюля Верна, превратил в свою крепость, *робинзонствуя* среди ив, тополей, ольхи и тростника. С одной стороны, Клио — это минувшее, развалины замков; с другой — химера, фантастическое, воздушные замки. Грак таков, каким сделало его собственное творчество. Надо посетить Сен-Флоран, чтобы почувствовать его тягу к перевоплощению".

Поэтому мы с Гарсеном туда и отправились — в логово одного из самых загадочных писателей нашего времени, одного из самых нелюдимых и необщительных, одного из королей Отрицания — кто же станет это отрицать? Нам захотелось собственными глазами взглянуть на последнего великого французского писателя, ставшего великим еще до прихода эпохи крушения стиля, до лавинообразного потока литературы, которую можно назвать сиюминутной, до варварского вторжения "съестной литературы", той, о которой Грак и писал в своем памфлете 1950 года "Литература в желудке", где он яростно нападал на принудительные установления и негласные правила игры, которые навязывает всему свету набирающая силу словесная индустрия в так называемую эпоху предтелевизионного цирка.

Мы отправились в логово Шефа — именно под таким прозвищем во Франции кое-кто знает затворника, — в логово писателя, который и не думал скрывать от нас свою печаль, пока молча наблюдал за течением Луары.

До 1939 года Грак был коммунистом. "До этого года, — сказал он нам, — я и вправду верил, что можно изменить мир". Революция была для него профессией и верой, покуда не назрело разочарование.

До 1958 года он был романистом. После публикации "Глаз леса" расстался с романным жанром ("потому что роман требует жизненной энергии, силы, убежденности, которых мне недостает") и выбрал фрагментарное письмо — "Тетради большого пути" ("Не знаю, может случиться, что

на них мое творчество тихо остановится — да и пора бы уже", — сказал он едва слышным голосом). Когда начало темнеть, мы пошли в его *студию.* Впечатление было такое, будто входишь в заколдованный храм. В окно были видны проезжающие по висячему мосту легковушки и грузовики: Сен-Флоран-ле-Вьей не спасся от современных шумов. Грак заметил: "Иногда по вечерам здесь грохочет посильнее, чем в некоторых районах Парижа".

Когда мы спросили его, что же больше всего изменилось за прошедшее время — с тех пор как он мальчишкой играл на молу, среди посаженных в два ряда каштанов, у мостков для стирки белья, — он ответил:

— Жизнь утекла сверху вниз.

Чуть позднее он заговорил об одиночестве. Это случилось, когда мы уже выходили из *студии.* "Я одинок, но не жалуюсь. Писатель никогда ничего не должен ждать от других людей. Поверьте мне. Он пишет только для себя!"

Добавлю, что в некий миг — а мы уже снова сидели на террасе и я наблюдал за ним против света — мне почудилось, будто он разговаривает вовсе не с нами, а с самим собой. Чуть позже, когда мы покидали дом, Гарсен признался, что у него было точно такое же впечатление. "Мало того, — сказал Гарсен, — он обращался к себе самому, как всадник, оставшийся без коня".

С наступлением темноты, когда уже близился час прощанья, Грак заговорил о телевидении, он сказал, что иногда включает телевизор и буквально теряет дар речи, глядя на тех, кто ведет литературные программы, — они держат себя так, словно их заставили торговать тканями в лавке.

Затем Шеф проводил нас по маленькой каменной лестнице, спускающейся к входной двери. Слабый запах ила доходил сюда от дремотной Луары.

— В январе Луара редко бывает такой мелководной, редко стоит так низко, — заметил Грак.

Мы за руку попрощались с Шефом и покинули место, где остался этот загадочный писатель, мелеющий постепенно, как и его река.

79) Хотя куда более таинственным затворником, чем Грак или Сэлинджер, можно считать живущего в Нью-Йорке Томаса Пинчона. Об этом писателе известно лишь то, что он родился на Лонг-Айленде в 1937 году, в 1958-м получил диплом Корнеллского университета по специальности "английская литература" и работал на корпорацию "Боинг" — составлял техническую документацию. И после этого — никаких сведений, совершенно никаких. И ни одной фотографии, точнее одна-единственная, школьных лет, на которой можно увидеть удивительно некрасивого подростка, хотя, кстати сказать, это вовсе не обязательно Пинчон — скорее очередная дымовая завеса.

Хосе Антонио Гурпеги[1] часто рассказывает историю, которую ему, в свою очередь, рассказал несколько лет назад его друг Питер Мессент, преподаватель американской литературы из Ноттингемского университета. Мессент защитил диссертацию по Пинчону и, как это нередко бывает, решил во что бы то ни стало познакомиться с писателем, твор-

1. Хосе Антонио Гурпеги — испанский литературовед, критик, специалист по американской и английской литературе.

чеством которого столько лет занимался. Одолев немыслимые трудности, он сумел-таки договориться с автором блестящего романа "Выкрикивается лот 49" о короткой беседе в Нью-Йорке. Прошли годы, и вдруг Мессент, уже став почтенным профессором Мессентом, автором большой книги про Хемингуэя, получил приглашение из Лос-Анджелеса на встречу с Пинчоном, устроенную для весьма узкого круга людей. К изумлению Мессента, Пинчон из Лос-Анджелеса был совсем не тем человеком, с которым он виделся в Нью-Йорке несколько лет назад. Правда, и этот Пинчон, как и тогдашний, отлично, в мельчайших деталях знал творчество Пинчона. Под конец вечера Мессент решился поделиться с Пинчоном своими сомнениями, на что Пинчон, или тот, кто выдавал себя за Пинчона, ответил без малейшего смущения:

— Ну вот вам и решать, который из двух настоящий.

80) Среди писателей-*антибартлби* особо выделяется своей бешеной энергией Жорж Сименон, самый плодовитый франкоязычный автор всех времен. С 1919-го по 1980 год он напечатал: 190 романов под разными псевдонимами, 193 — под собственным именем, 25 автобиографических сочинений и более тысячи рассказов, не считая статей для газет и журналов, а также надиктованных текстов, которых хватило бы на несколько томов. Оставались и произведения неопубликованные. В 1929-м эта его позиция — позиция воинствующего *антибартлби* — стала граничить с провокацией: за год он написал 41 роман.

"Начинал я с самого раннего утра, — объяснил как-то раз Сименон, — обычно часов около шести, и кончал под вечер, в итоге — две бутылки и восемьдесят страниц. <...> Работал я очень быстро, мне случалось писать и по восемь рассказов в день".

Но настоящим вызовом всем бартлби прозвучали слова Сименона, когда он однажды поведал, как ему удалось постепенно выработать метод, или, если угодно, технику, создания произведений — личный метод, который, коли его как следует освоить, дает бесконечные возможности: произведения будут множиться и множиться — без всяких там "я предпочел бы этого не делать": "Когда я только начинал, у меня уходило двенадцать дней на роман, будь он про Мегрэ или про кого другого; но я изо всех сил старался сделать свой стиль более сжатым, старался убрать любые украшения и дополнительные детали, поэтому вскоре сумел с двенадцати дней перескочить на десять, а затем с десяти — на девять. И вот теперь я впервые покорил семидневную планку".

Случай Сименона, конечно, никогда не перестанет нас изумлять, но его сумел превзойти Поль Валери, писатель, по своему мироощущению весьма близкий кругу бартлби — особенно это проявляется в "Господине Тесте", как мы уже убедились, но тот же Валери завещал нам двадцать девять тысяч страниц своих "Тетрадей".

Да, подобные факты, разумеется, вызывают некоторую даже оторопь, но я уже приучил себя ничему не удивляться. Когда что-то слишком меня удивляет — или вызывает недоумение, — я прибегаю к очень простому трюку, который тотчас возвращает мне душевное равновесие: достаточно вспомнить Джека Лондона, который, будучи алкоголиком, стал активнейшим сторонником запрета на спиртные напитки в Соединенных Штатах. И вообще, мироощущению бартлби больше всего соответствует невозмутимый взгляд на окружающее.

82) Были и писатели, навсегда бросившие литературу, поверив в свое бессмертие.

Например, Ги де Мопассан. Он родился в 1850 году в нормандском замке Мироменил. Его мать, тщеславная Лора де Мопассан, желала любой ценой добиться того, чтобы в семье был хотя бы один выдающийся человек. Поэтому она доверила своего сына мастеру литературного успеха — Флоберу. Сын должен был непременно стать тем, что еще и сегодня мы называем "великим писателем".

Итак, Флобер воспитывал юного Ги, но тот не начал писать, пока ему не исполнилось тридцать лет, то есть до того момента, когда он уже был в достаточной мере подготовлен к роли бессмертного писателя. Иначе говоря, учитель ему достался действительно хороший. Флобер был безупречным наставником, но, как известно, даже самый лучший из них не может гарантировать, что из ученика выйдет толк. Тщеславная мать Мопассана это отлично понимала и трепетала, как бы даже и при таком великолепном учителе сын не сбился с предначертанного ему славного пути. Но этого не произошло. Итак, в тридцать лет Мопассан начал писать и очень скоро заявил о себе как о величайшем прозаике. В своих рассказах он демонстрирует исключительную наблюдательность, великолепно умеет точными мазками нарисовать портреты персонажей или ситуацию, кроме того, несмотря на влияние Флобера, стиль его отличается очевидной оригинальностью.

За короткий срок Мопассан добивается заметного места в литературе и роскошно живет за ее счет. Он пользуется единодушным признанием, и только Академия никак не желает присоединиться к общему восторженному хору — в ее планы явно не входит посвящение Мопассана в *бессмертные*. В тупости Академии нет ничего нового, ведь за ее порогом остались, как известно, Бальзак, Флобер и Золя. Но Мопассан оказался не менее тщеславным, чем его мать, и нипочем не хотел смириться с тем, что ему заказан путь в бессмертные, поэтому решил непременно придумать какой-нибудь способ компенсировать равнодушие академиков. Компенсацией станет для него непомерно растущая гордыня — в конце концов он и вправду поверит в свое абсолютное бессмертие.

Однажды вечером в Канне после ужина с матерью он вернулся к себе домой и осуществил весьма рискованный эксперимент, пожелав убедиться в том, что и вправду бессмертен. Его камердинер, верный Тассар, был разбужен выстрелом, от которого дрогнули стены.

Мопассан стоял рядом с кроватью. Он с ликованьем поведал ворвавшемуся к нему в спальню камердинеру — тот был в ночном колпаке и поддерживал рукой сползающее исподнее — об удивительной вещи, только что с ним случившейся.

— Я неуязвим, я бессмертен, — кричал Мопассан. — Я только что выстрелил себе в голову из пистолета — и хоть бы что. Не веришь? Смотри!

Мопассан снова приставил дуло пистолета к виску и нажал на курок — если бы пистолет сработал, выстрел подобной силы мог бы разнести стены, но "бессмертный" Мопассан стоял посреди комнаты как ни в чем не бывало и улыбался.

— Ну что, теперь убедился? Отныне я ничего не боюсь. Могу полоснуть себе по горлу — и даже кровь не потечет.

В тот миг Мопассан еще не знал, что больше уже никогда ничего не напишет.

Из всех описаний этой "бессмертной сцены" самое блестящее сделал Альберто Савиньо в эссе "Мопассан и 'Другой'", где найдена гениальная форма соединения юмора и трагедии.

"Не откладывая в долгий ящик, — пишет Савиньо, — Мопассан переходит от теории к практике. Хватает со стола металлический разрезной нож в форме кинжала и вонзает его себе в горло, желая доказать, что он неуязвим и для холодного оружия. Однако опыт терпит неудачу. Кровь вовсю хлещет из раны, стекая по воротничку, галстуку, жилетке"[1].

После этого дня и до самой своей смерти (которая не заставила себя долго ждать) Мопассан больше ничего не писал, он только читал газеты, где сообщалось, что "Мопассан сошел с ума". Верный Тассар каждое утро приносил ему кофе с молоком и газеты, и писатель видел там свою фотографию, а под ней комментарии в таком примерно духе: "Продолжается безумие бессмертного господина Ги де Мопассана".

Мопассан больше ничего не писал, что вовсе не означает, что он ничем не был занят и что с ним не случались вещи, которые он мог бы описать, но он не желал себя этим утруждать, ведь выходило, что его дело завершено, коль скоро он бессмертен. И тем не менее с ним случалось-таки кое-что, о чем стоило бы рассказать. Однажды, например, он пристально посмотрел на пол и различил там скопище насекомых, которые выстреливали на большое расстояние струями морфия. В другой раз он принялся изводить несчастного Тассара разговорами о том, что надо непременно написать письмо папе Льву XIII.

— Господин думает снова начать писать? — в испуге спросил Тассар.

— Нет, — ответил Мопассан. — Это ты будешь писать папе римскому.

Мопассану вздумалось дать папе Льву XIII совет: пусть построит роскошные усыпальницы для таких же бессмертных, как он, Мопассан, чтобы внутри был кран, из которого будет течь очень горячая или очень холодная вода, омывая и защищая от тления помещенные туда тела.

Под конец своих дней Мопассан ползал по комнате на четвереньках и лизал стены — словно что-то писал на них. Однажды он позвал Тассара и попросил, чтобы ему принесли смирительную рубашку. "Он попросил принести ему эту рубашку, — пишет Савиньо, — как просят у официанта кружку пива".

83) Марианна Юнг родилась в ноябре 1784 года в актерской семье темных корней, и она, Марианна, — самая привлекательная из загадочных писательниц за всю историю Направления Нет.

Девочкой она была статисткой, балериной и характерной актрисой, пела в хоре и участвовала в танцевальных интермедиях: в костюме Арлекина выходила из огромного яйца, которое провозили по сцене. Когда ей исполнилось шестнадцать, Марианну купил некий господин. Банкир и сенатор Виллемер увидел ее во Франкфурте и забрал к себе, заплатив матери двести золотых флоринов и пообещав пожизненный пенсион. Сенатор исполнил роль Пигмалиона: Марианна выучилась хорошим манерам, французскому, латыни, итальянскому, а также рисунку и пению. Они прожили вместе четырнадцать лет, и сенатор стал было

1. Альберто Савиньо (наст. имя Андреа де Кирико; 1891–1952) — итальянский писатель, художник и музыкант. См. "ИЛ", 1999, № 10. Перевод Г. Киселева.

всерьез подумывать о женитьбе, когда на сцене внезапно появился Гёте, которому к тому времени исполнилось шестьдесят пять, но он переживал один из самых высоких своих творческих подъемов — он работал над "Западно-восточным диваном", переработкой персидской лирики Гафиза. В одном из стихотворений "Дивана" возникает прекраснейшая Зулейка и говорит, что все вечно пред Божьими очами и что можно любить эту божественную жизнь за один лишь миг, саму по себе, за ее хрупкую и мимолетную красу. Так говорит Зулейка в бессмертных стихах Гёте. Но на самом деле устами Зулейки говорил вовсе не Гёте, а Марианна.

В "Дунае" Клаудио Магрис пишет: "'Диван' и божественный любовный диалог, заключенный в нем, подписан именем Гёте. Но Марианна была не только его возлюбленной, воспетой в стихах, она была еще и автором нескольких великих стихотворений, а в более широком смысле — и всего "Дивана". Гёте включил ее стихи в сборник под своим именем; и только в 1869 году, много лет спустя после кончины поэта и через десять лет после смерти Зулейки, филолог Герман Гримм, которому Марианна поведала тайну и показала бережно хранимую переписку с Гёте, открыл миру, что именно она написала изумительные — их очень мало — стихотворения для 'Дивана'"[1].

Итак, Марианна Юнг написала в "Диване" очень немного стихотворений, но они принадлежат к шедеврам мировой лирики. Больше она уже никогда ничего не сочинила — предпочла замолчать.

Это самая загадочная из писательниц Направления Нет. "Однажды в жизни, — сказала она через много лет после создания стихов, — я обнаружила в себе и ощутила нечто благородное, ощутила, что способна сказать вещи нежные и прочувствованные сердцем, но время не просто разрушило их, оно их стерло".

По словам Клаудио Магриса, легко допустить, что Марианна Юнг отдавала себе отчет в том, что поэзия обретает высшую ценность, лишь если рождена неким глубочайшим чувством, вроде того, что испытала она сама, и как только уходит счастливый миг, уходит и поэзия.

85) Прятались другие, скоро спрячусь и я, а завтра спрячется солнце — наступит последнее в нынешнем тысячелетии полное солнечное затмение. И мой голос слышится все глуше, все отдаленнее, он вот-вот сообщит, что уходит, чтобы изведать иные места. Только я один существовал, говорит голос, если применительно ко мне можно использовать слово "существовал". И объявляет, что уходит, затмевается, что умереть здесь было бы, в общем-то, предпочтительно, но, спрашивает он себя, а желательно ли? И сам себе отвечает, что да, желательно и умереть здесь было бы чудесно, было бы отлично, кем бы голос ни был и где бы он ни был.

86) Под конец своих дней Толстой стал относиться к литературе как к проклятью и люто ее возненавидел. И тогда он бросил писать, заявив, что именно на литературу ложится вся ответственность за его нравственное поражение.

Однажды ночью он начал писать в дневник последнюю в своей жизни фразу, фразу, которую ему не дано было закончить: "Fais ce que dois,

1. Цит. по: Клаудио Магрис. Дунай. Главы из книги. "ИЛ", 2002, № 3.

advienne que pourra" ("Делай, что можешь, и будь что будет"). Это французская поговорка, которая очень нравилась Толстому. У него, правда, получилось:

Fais ce que dois, adv...

На рассвете 28 октября 1910 года Толстой, которому было восемьдесят два года и который к тому времени стал самым известным писателем в мире, тайком покинул старинное поместье Ясная Поляна и в промозглой тьме отправился в последнюю в своей жизни поездку. Он навсегда бросил литературу и этим странным поступком — бегством из дома — словно бы провозгласил вполне современную идею, что любая литература есть отрицание самой себя.

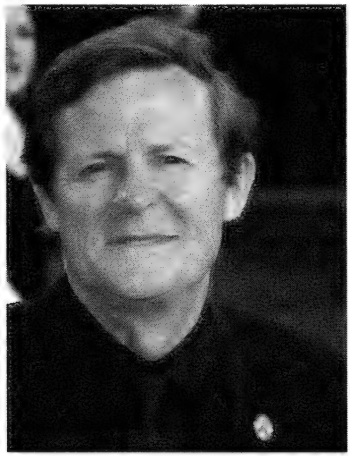
Через десять дней после ухода Толстой умер в доме начальника железнодорожной станции Астапово, о которой далеко не все русские и слышали. Так завершилось его бегство — в захудалом и печальном месте, где писателя насильно сняли с поезда, следовавшего на юг. Толстой ехал в вагоне третьего класса, который не отапливался, там было холодно и дымно, гуляли сквозняки, и он подхватил воспаление легких.

Позади остался покинутый дом, позади осталась записанная в его дневнике — тоже покинутом, хотя он хранил ему верность шестьдесят три года, — последняя в жизни Толстого фраза, оборванная, брошенная в приступе бартлбианского недуга.

Fais ce que dois, adv,,,

Много лет спустя Беккет скажет, что даже слова нас покидают, и этим будет сказано все.

Дэвид Хэйр



Поцелуй Иуды

Пьеса

Перевод с английского Сергея Таска

Любви моей посвящается

Факты, положенные в основу пьесы

В 1895 году маркиз Куинсберри, взбешенный слухами о связи своего сына, лорда Альфреда Дугласа, с английским драматургом Оскаром Уайльдом, посетил клуб Уайльда и оставил для него записку, в которой говорилось, что он "ведет себя как содомит". Уайльд решил, что не может оставить это обвинение без последствий и что Куинсберри должен быть привлечен к уголовной ответственности за диффамацию, маркиз же в ответ разыскал в Лондоне молодых людей, готовых свидетельствовать в суде против Уайльда. Узнав об этом, Уайльд тем не менее своего иска не отозвал. После того как на второй день слушаний дело против Куинсберри развалилось, уже сам Уайльд был привлечен к ответственности по статье 2-й поправок к "Уголовному уложению" 1886 года; статья предусматривала уголовную ответственность за "совершение непристойных действий в отношении лиц мужского пола".

19 мая 1897 года, после двух лет тюрьмы, Уайльд вышел на свободу. Он тотчас уехал за границу, где и умер в 1900 году так и не вернувшись в Англию.

© David Hare, 1998
© Сергей Таск. Перевод, 2007

Действующие лица

Оскар Уайльд
Лорд Альфред Дуглас
Роберт Росс
Артур Уэлсли
Фиби Кэйн
Сэнди Моффат
Галилео Маскони

Акт первый. Решение остаться. Лондон, 1895.
Сцена первая. Обеденное время
Сцена вторая. Файф-о-клок.

Акт второй. Решение оставить. Италия, 1897.
Сцена первая. Сумерки.
Сцена вторая. Рассвет.

На земле, на черной, всего прекрасней
Те считают конницу, те — пехоту, те — суда;
По-моему же, то прекрасно, что кому любо[1].

САПФО

В зерне и жизнь и смерть заключены[2].

РИЛЬКЕ

Акт первый
Решение остаться

Сцена первая

Пятница, 5 апреля 1895 года. Романтическая музыка в оркестровом исполнении. Сквозь зашторенное окно в комнату проникает луч света и ложится на пол возле кровати, на которой занимается любовью юная пара. В постели царит беспорядок, все смешалось — стеганое покрывало, одеяла, простыни, парчовые накидки. Белокожая семнадцатилетняя Фиби удивительно красива. Белокурый Артур, немногим ее старше, крепыш, хорош собой. В полумраке мы видим, как она, отстранившись от возлюбленного, медленно поднимается по стене во весь рост, раскинув руки, как на распятии, а он, коленопреклоненный, приникает лицом к ее ногам. Ренессансная картина: белеющее среди пышных драпировок нагое тело, выражающее страсть через мученичество.

По мере того как свет заполняет пространство, очерчиваются детали роскошного номера отеля. Слева от кровати — огромное окно, закрытое дорогой гардиной. Справа — дверь. Напряжение нарастает, и тут раздается деликатный стук. Он остается без внимания. Стук становится настойчивее. Кто-то нетерпеливо зовет Артура. Еще раз, громче. Наконец Фиби, а затем и Артур обращают внимание на происходящее. Музыка стихает.

1. Эллинские поэты. Фрагмент 53 (16). Перевод В. Вересаева. — М., 1999, с. 332. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Перевод В. Шередега.

Фиби. О Господи, Боже мой!

Оттолкнув партнера, кидается в ванную, как испуганное животное. Артур, завернувшись в простыню, идет к двери. Приоткрывает ее на ширину ладони, но, увидев посетителя, отворяет настежь. Мистер Моффат — по-кошачьи грациозный, элегантный шотландец, за пятьдесят, во фраке.

Моффат. А, это ты, Артур. Так я и думал.

Артур. Мистер Моффат.

Моффат. С твоего позволения сделаем немного светлее.

Входит в комнату и направляется к окну. Артур невозмутимо закрывает дверь. Как и Фиби, он настоящий кокни.

Артур. Видите ли, сэр. Я еще не успел...

Моффат отдергивает портьеру, и комнату заливает свет. Взору является разгром после ночного кутежа: валяющиеся здесь и там покрывала, цветы, бутылки, остатки еды на столе.

Моффат. О Боже. Вы, кажется, хорошо здесь повеселились.

Артур. Ну что вы, мистер Моффат. Мы тут ни при чем. Мы как раз собирались приступить к уборке.

Моффат. Хотелось бы надеяться. И кто же тебе помогает?

Артур. Новая горничная.

Моффат. И где же она?

Артур. В ванной.

Моффат. Понятно.

Артур. Ее зовут Фиби.

Моффат. Благодарю. Ее имя мне известно.

Артур. Она тут довольно быстро освоилась.

Моффат. О да. Это сразу видно. (*Кажется, он не слишком обеспокоен увиденным.*) Может быть, она к нам выйдет?

Артур. Если захочет, сэр.

Моффат (*громко*). Фиби, ты не хочешь к нам выйти?

Фиби (*из ванной*). Мне нужна одежда, сэр.

Моффат. Ну что ж. Я отвернусь.

Поворачивается лицом к стене. Из ванной выходит голая Фиби. С озабоченным видом что-то ищет, ей на помощь приходит Артур.

Что там происходит?

Фиби. Я не могу найти свои панталоны, сэр.

Артур (*протягивает ей*). Вот.

Фиби. Спасибо.

Моффат. Если ты удалишься в ванную, мы сможем приступить к делу.

Фиби. Спасибо, сэр.

Удаляется в ванную. Моффат поворачивается к Артуру, завернутому в простыню. Тот выпускает край простыни, она падает на пол, и он остается в чем мать родила. Оба застыли.

Артур. Я не думал, что лорду Альфреду так скоро понадобится номер.

Моффат. Оно и видно. А сейчас самое время приняться за работу.

Моффат, после короткой паузы, принимается за уборку. Артур подбирает свое нижнее белье и начинает одеваться.

Артур. Обычно лорд Альфред появляется под вечер.

Моффат. До известной степени это проясняет твое поведение, хотя вряд ли может служить ему оправданием.

Артур. Да, сэр.

Моффат. Лорду Альфреду пришлось неожиданно изменить свои планы.

Артур. Вот оно что.

Моффат. Нам надо поспешить. (*Заглядывая в серебряные судки и ведерки на столике.*) Шампанского не осталось. В отличие от раков. К панцирным, похоже, он равнодушен. Наше фирменное блюдо — морские мидии.

Артур, по пояс голый, помогает ему снять постельное белье.

В других номерах на этаже ты убирался?

Артур. Да, сэр. И вынес почти всю грязную посуду.

Моффат. Один?

Артур. Мне помогала Фиби.

Моффат. Вот как? Вы отметились во всех номерах?

Убирают кровать. Из ванной выходит Фиби, оправляя передник. Артуру.

Бельевую корзину не принесешь?

Фиби. Я схожу за ней.

Моффат. Сделай одолжение. (*Она направляется к двери.*) Фиби, а заодно...

Фиби. Да, сэр?

Моффат. Скажи своему дружку, что ему ничто не мешает закончить процесс облачения.

Артур с улыбкой подбирает с пола одежду. Фиби выходит.

Артур, попозже у нас состоится серьезный разговор. Ты позволил себе поведение, непозволительное для отеля такого класса. Я вынужден буду лично отчитать тебя.

Артур. Да, сэр.

Моффат. Ты меня понял?

Артур (*одеваясь*). На какое время, сэр, вам будет угодно назначить исправительную акцию?

Моффат. После рабочего дня. Во сколько ты заканчиваешь?

Артур. В пять тридцать.

Моффат. Стало быть, сразу после этого.

Артур. Да, сэр.

Моффат. Я буду ждать тебя в комнате за кухней.

Артур. Как скажете, сэр.

Возвращается Фиби с корзиной для грязного белья.

Моффат. Мы должны думать о репутации нашего отеля.

В дверях появляется Роберт Росс, небольшого роста, изысканно одетый джентльмен, под тридцать, чем-то похожий на Бастера Китона. Он заметно удручен.

Доброе утро, мистер Росс.

Артур, уже одетый, кланяется, Фиби приседает.

Артур и Фиби. Добрый день, сэр.

Моффат. Боюсь, что комната лорда Альфреда еще не совсем готова.

Росс. Там кое-какой багаж.

Моффат. Да, сэр. Артур!

Последний выходит, оставив дверь открытой.

Росс. Я ожидаю лорда Альфреда с минуты на минуту. Кажется, о нашем местопребывании стало известно.

Моффат. Сэр?

Росс. Я прошел через вестибюль... Никто из ваших служащих не мог проговориться?

Моффат. Об этом не может быть и речи.

Росс. Весьма признателен.

Моффат. Это исключено. "Кадоган" – сугубо частный отель.

Фиби уходит с корзиной грязного белья.

Росс. С учетом его репутации мы и сделали свой выбор. Вы же знаете, почему мы здесь.

Моффат. Разумеется, сэр.

Росс. В данной ситуации должна быть проявлена особая осмотрительность.

Моффат. Наш отель по праву славится своей осмотрительностью.

Артур (*входит с большим чемоданом*). Багаж, сэр.

Росс. Пожалуйста, поставьте его куда-нибудь.

Артур. Если это вещи лорда Альфреда, я распакую?

Росс. Нет. Это не его вещи.

Моффат (*тактично вмешивается*). Не волнуйтесь, сэр. Мы всё понимаем, сэр.

В дверях появляется запыхавшаяся Фиби.

Фиби. Сэр, там люди...

Моффат. Люди?

Фиби. Вроде репортеры.

Росс (*отворачивается*). Ну вот! Началось!

Фиби. Они уже поднялись по лестнице.

Росс. Мистер Моффат, это именно то, чего я и опасался.

Моффат. Мои извинения. Ни о чем не беспокойтесь, сэр. Здесь вам никто не помешает, смею вас заверить.

Росс. Надеюсь.

Моффат. С вашего позволения, я сейчас все улажу.

Росс. Буду чрезвычайно признателен. Благодарю.

Моффат. Я все сделаю.

Фиби. Одна минутка.

Моффат уходит. Следом за ним Фиби. Артур распечатывает чистое белье. Слышно, как Моффат уговаривает репортеров: "Джентльмены... я вас прошу..." Смущенный Росс обращается к Артуру.

Росс. Вы уж нас извините за этот бедлам.

Артур. Сэр?

Росс. Прошлой ночью мы здесь ужинали.

Артур. Никаких проблем, сэр.

Росс. Мы разошлись только к пяти утра.

Артур. Весело провели время?

Росс. Весело? Я бы не сказал. Пожалуй, нет.

Артур (*делая свое дело, сама вежливость*). Лорд Альфред, я заметил, любит хорошую компанию. Он, кажется, предпочитает не оставаться один.

Росс. Вы правы. Он человек общительный.

Артур. Вот и я о том же. Как он у нас появился — недель пять будет, — здесь кто только не перебывал.

Росс. Да, лорд Альфред любит компанию.

Артур. Вот-вот. А без этого и жить скучно. Вы сами-то, сэр, любите хорошую компанию?

Росс. Я? (*Задумчиво глядит на Артура.*) Отчего ж. В разумных пределах. Иногда. Не слишком часто. И, разумеется, по собственному выбору.

В следующую секунду, в сопровождении Моффата, входит лорд Альфред Дуглас (Бози), аристократ двадцати трех лет, капризное белокурое существо поразительной красоты.

Бози. Какой-то бред. Это неслыханно...

Моффат (*с поклоном*). Лорд Альфред...

Росс. Бози, тебе надо успокоиться.

Бози. Как такое могло произойти!

Росс. Увы.

Бози. Я просто отказываюсь верить!

Росс. Где Оскар?

Бози. Он едет сюда.

Росс. То есть как? Ты оставил его одного?

Бози. Меня от этого адвокатишки чуть не стошнило!

Росс. Оскар едет один?

Бози. Я просто встал и вышел из зала. (*Поворачивается к Россу, предвосхищая его реакцию.*) Не волнуйся, мы с Оскаром так решили. Нам лучше ехать порознь. В него плюнули! Весь Лондон уже знает, что тяжба проиграна. Толпа встретила его улюлюканьем. Они его поносили. Не могу описать этот позор. Наши имена треплют на каждом перекрестке! (*Моффату.*) Мне нужен стакан холодной воды. Принесите!

Моффат. Да, сэр.

Бози. Бутылочной, слышите! Не этой вашей дряни из-под крана.

Моффат поворачивается к Артуру, который все это время молча убирается в номере.

Моффат (*с легкой иронией*). Бутылку воды лорду Альфреду.

Артур. Сию минуту, сэр.

Бози. Почему здесь такой кавардак?

Артур выходит. Фиби и Моффат наводят порядок.

Росс. Оскар закончил письмо?

Бози. Да. Письмо написано.

Росс. Он уже отправил его?

Бози. В "Ивнинг ньюс". Со словами, что он вынужден отказаться от иска, так как не может допустить, чтобы я давал свидетельские показания. (*С сарказмом.*) Он считает своим долгом оградить меня от скандала!

Росс. Так и написал?

Бози (*в ярости трясет головой*). Он, видите ли, не может позволить, чтобы я вступал в публичную дискуссию с отцом. Меня это приводит в бешенство.

Росс. Н-да.

Бози. Кто лучше меня мог бы заклеймить моего отца! Оскар же запрещает мне отстаивать в суде мои собственные интересы.

Росс (*стеснен присутствием посторонних*). Он тебе объяснил. Это было бы нецелесообразно...

Бози. Нецелесообразно?

Росс. Он счел, что ничего хорошего это тебе не сулит.

Бози (*таращась на него, как на сумасшедшего*). Это бесподобно! У меня нет слов! Куда уж хуже? Из-за этого плюгавого слизняка, из-за этого вандала моя жизнь, можно сказать, лежит в руинах. И я не вправе объявить во всеуслышание о его мерзких поступках! Спрашивается, почему? Таково желание Оскара! (*Обращается ко всем.*) Результат? Он всем известен. Суд проигран. Наши имена — его и мое — покрыты бесчестьем. Он совершил роковую ошибку: не вызвал меня в качестве свидетеля!

Росс. Не вызвал, да. (*Оглядывается, думая о том, как поскорей избавиться от прислуги*). Секундочку...

Бози. А теперь, изволите видеть, он должен расплачиваться за свое упрямство!

Росс. Да... Вы не оставите нас на минутку... вас, кажется, зовут Фиби?

Фиби несет книги Бози в другой конец комнаты.

Бози. Положите это! Положите, я сказал! Я просил воды.

Фиби. Да. (*Застыла, огорошенная этим взрывом ярости.*)

Росс. Прошу прощения. Лорд Альфред переживает трудный момент.

Бози. Робби, ты постоянно говоришь от моего имени. По любому поводу. Ты даже к слугам обращаешься так, словно я пустое место. Мне постоянно затыкают рот! Вот отсюда, из этой привычки не давать мне слова, проистекают все наши беды.

Возвращается Артур с серебряным подносом.

Но больше я молчать не стану!

Артур. Ваша вода, сэр.

Бози. Что?

Артур. Вы просили воду, сэр. Вот она.

Бози (*хмурится, точно не понимая*). Ну? Так поставь. Чего ты ждешь? Награды? Похвал?

Артур. Нет, сэр. Вам налить?

Бози. Что?

Артур. Воду — налить, сэр?

Бози. А как иначе. Давай, Артур. Или есть альтернатива? Вода нальется сама? Сомневаюсь. Мистер Моффат, ну и прислуга у вас! И где вы ее только подбираете? В мюзик-холле? Робби, у тебя есть мелочь? Надо поощрить нашего юного Артура. Пара пенсов найдется?

Росс. Да, конечно.

Бози. Я с тобой потом рассчитаюсь. (*Обращается к Моффату с этакой эстрадной развязностью.*) Может, они раньше выступали в варьете?

Моффат. Вы всегда говорили, сэр, что довольны нашим обслуживанием.

Но Бози этот разговор уже наскучил. Он отходит прочь. Росс дает чаевые Артуру и Моффату.

Бози. Ну да, ну да. Как скажете.

Росс. Благодарю вас, мистер Моффат. Это вам.

Моффат. Боюсь, комната далека от идеального порядка.

Росс. Если вы нам гарантируете безопасность, остальное мы как-нибудь переживем.

Моффат открывает чемодан. Фиби вызывающе приседает, и все трое ретируются, оставляя номер в более или менее приличном виде.

Бози, ты, наверно, догадываешься, что мне надо с тобой поговорить.

Бози. Еще бы не догадаться. У тебя сразу появляется этот менторский тон: "Пожалуйте в мой кабинет!"

Росс. Пойми, я должен сообщить тебе нечто важное, жизненно важное, а у нас мало времени. (*Он медлит.*) Как ты знаешь, я заезжал к нему домой.

Бози. Да.

Росс. За вещами.

Бози. И?

Росс. По его указанию я снял в банке деньги по чеку. Ты можешь возмущаться сколько угодно, но ситуация предельно ясна: Оскар уезжает, и свое решение менять не намерен. (*Поднимает вверх портмоне Уайльда как лучшее тому подтверждение.*) Сюда он заедет буквально на минутку. Ты меня понимаешь. Он не должен здесь задерживаться.

Бози. Само собой.

Росс. Он должен двигаться дальше.

Бози (*глядя Россу в глаза, решительным тоном*). Но прежде он должен остановиться и еще раз все обдумать.

Росс. Нет!

Бози. Робби, я всем обязан Оскару. Я люблю его, я им восхищаюсь. Нет на земле человека, которым бы я восхищался больше. Но принять вызов, как он это сделал...

Росс. Да.

Бози. А потом все бросить на полпути!

Росс (*терпеливо*). Бози, сейчас важнее другое...

Бози. Вчера эта его шутка в суде... даже ты должен был понять, что он себе только навредил...

Росс. Несомненно.

Бози. В этом он весь! Сыграть на публику!

Росс. Все так, но в данную минуту это уже не столь важно.

Бози (*не слушая его*). В конце концов позерство его погубит. Его спрашивают про этого слугу в Оксфорде... целовал ли он его. И что мы слышим в ответ? "Нет, что вы. Он был для этого слишком уродлив". В лицо присяжным!

Росс. Я знаю...

Бози. Что, удачная шутка? Ничего подобного! Только бы лишний раз порисоваться!

Росс. Ты прав.

Бози. Я его предупреждал. Но после таких заявлений...

Росс. Знаю, знаю. Ты это уже говорил.

Бози. ...после таких заявлений на нашем деле можно ставить крест. Сами себя похоронили.

Росс. Да. Мы целую ночь это обсуждали.

Бози (*не слушая*). Я говорил ему, тысячу раз говорил: "Держись скромнее". Я говорил ему: "Кто из нас двоих англичанин?" Англичане не любят острословов. Они терпеть не могут тех, кто умнее их. Но

он не слушал. Нет. (*Снова возвышает голос.*) Робби, он меня вообще не слушал!

Росс. Допустим.

Бози. Я тебе говорю.

Росс. Я не спорю с тобой. Но в данный момент это несущественно. (*Тщательно выбирает слова в надежде быть услышанным.*) Поверенные твоего отца направили иск. Сведения верные. Бумаги были отправлены генеральному прокурору два часа назад.

Росс попытался успокоить Бози, но тот, кажется, так и не уловил, о чем речь.

Бози. Робби, ну что ты мне объясняешь как маленькому? А зачем, по-твоему, я послал за своим кузеном? Я все это предвидел!

Росс (*делая к нему шаг, все еще спокойно*). Бози, через минуту Оскар будет здесь. В нашем распоряжении не так много времени. Только при условии, что мы все сохраним присутствие духа, он сможет быстро собраться в дорогу.

Бози. Ну да.

Росс. В эти минуты генеральный прокурор разговаривает с министром внутренних дел. Асквит даст свое согласие. Это всего лишь вопрос времени. А затем мировой судья выпишет ордер на арест. (*Поднимает руку, предупреждая возражения.*) Именно так. Ты слышал сегодня утром, что говорили поверенные Оскара. Если беспристрастно взглянуть на все улики, на список... на этот кошмарный список молодых людей... много ли благоразумия, да и отваги, в том, чтобы оставаться здесь? Сражаться без всяких шансов на удачный исход?

Бози. Кто сказал?

Росс. Послушай. К чему это глупое упрямство? В суде эти люди выступят свидетелями. Они будут говорить чудовищные вещи. Такое не забывается. Выиграет Оскар или проиграет, его репутация будет растоптана раз и навсегда.

Бози. Это ты так считаешь.

Росс. Да, я так считаю.

Бози. Я с этим не согласен.

Росс. Не соглашайся. Это твое право. Но твое несогласие к делу не относится. Сейчас имеет значение только одно — что считает сам Оскар. (*Молчание. Бози глядит на Росса с насмешкой.*) Оскар заглянул в бездну со всеми ее ужасами. И решил уехать из этой страны. Навсегда. Отнесись к его решению с уважением. (*С вызовом глядят в глаза друг другу, отступать никто не намерен.*) Мы оба знаем, Оскар натура увлекающаяся. Он — как бы сказать помягче? — человек внушаемый. Что есть, то есть. Особенно когда это исходит от тебя. Я не пытаюсь заткнуть тебе рот. Можешь говорить все, что считаешь нужным. Прошу лишь об одном: сдержанность и еще раз сдержанность. Без истерик. Ты можешь спорить, но ты не должен диктовать. Вот, собственно, и все. По крайней мере сегодня. От этого зависит его будущее. Умоляю, позволь Оскару само-

му принять решение. Я знаю, Бози, что могу на тебя положиться. От тебя зависит, сумеет ли Оскар использовать свой шанс.

Молчание. Слова Росса, похоже, не столько отрезвили, сколько позабавили Бози.

Бози. Ах, Робби. Ты всегда так красиво говоришь.

Росс. Благодарю.

Бози. Такой деликатный. Благопристойный. Рассудительный. А тебе никогда не приходило в голову, что жизнь уготовила тебе очень легкую роль?

Росс. А именно?

Бози. Третьего лишнего. Кто угодно, Робби, сыграет роль третьего лишнего. Тут не нужен особый талант. Ты играешь ее безукоризненно, но помни: эта роль абсолютно не влияет на ход событий. А вот и он!

В коридоре слышится голос Моффата, приглашающего Уайльда следовать за ним. Бози делает шаг к двери. Эту роль может сыграть кто угодно.

Входит Оскар Уайльд. Ему немного за сорок, у него длинные волосы, и он совсем не похож на того женоподобного и томного художника, каким рисует его легенда. Это полнеющий, довольно крепкий и высокий мужчина, соединяющий в себе неуклюжесть с элегантностью. За его спиной маячит Моффат с двумя небольшими дорожными чемоданами.

Моффат. Пожалуйста, сэр, сюда. Вас ждут...

Бози. Ах, Оскар.

Росс. Оскар, наконец-то.

Уайльд. Что такое? Бози, мой дорогой Бози...

Бози. Оскар...

Заключают друг друга в объятия.

Уайльд. Бози...

Бози. Оскар, Оскар! Слава богу, ты здесь.

Росс и Моффат молча наблюдают.

Уайльд. Простите, мистер Моффат. Мы с лордом Альфредом не виделись целый час.

Моффат. Я вас хорошо понимаю, сэр.

Уайльд. Мы пережили шок разлуки. Чудовищное напряжение. По крайней мере что касается меня. Там, в вестибюле, репортеры устроили нечто вроде профессионального слета. Мистер Моффат любезно провел меня через этот кордон.

Артур (*входит с подносом, на нем бутылки в ведерке*). Вино, сэр.

Уайльд. Робби, ты не дашь мистеру Моффату за услуги?

Росс. Разумеется.

Уайльд. Пожалуйста, положите чемоданы на кровать. Благодарю.

Росс. Оскар, ты помнишь, у тебя не так много времени.

Моффат кладет багаж на кровать. Росс дает ему чаевые.

Бози. Робби крайне озабочен тем, чтобы ты здесь не задержался.

Росс. Бози...

Бози. Он прочел мне целую лекцию о том, как я должен себя вести.

Уайльд. Право, Робби, это излишне. Бози в любой ситуации ведет себя безупречно.

Росс. Я не ставлю это под сомнение. Оскар, говори же, какие новости?

Уайльд. У меня?

Росс. Да.

Уайльд. Какие у меня могут быть новости? Никаких. Все с минуту на минуту ждут моего ареста и не устают удивляться, что я еще разгуливаю на свободе. А я, друзья мои, скажу вам одно: то, что я сумел добраться до отеля "Кадоган", это чудо!

Моффат. Да уж, сэр.

Уайльд. Но несмотря ни на что я наконец-то здесь. В окружении друзей, не так ли, мистер Моффат?

Моффат. Смею думать, сэр...

Уайльд. И Артур здесь. Мой добрый Артур. Несравненный Артур. Боже мой. (*Крепко сжимает ему руку.*)

Моффат. Вам лучше бы присесть, сэр...

Уайльд. Ничего, я пока еще держусь на ногах. Я здесь, но надолго ли? (*Отворачивается, чтобы скрыть слезы, но затем снова оживляется.*) Такое впечатление, что весь Лондон ударился в бега. Я слышал об этом от других, а сегодня убедился воочию. Выглядываю из экипажа, и что вы думаете? Все столичные извращенцы пакуют чемоданы и бегут во Францию. (*Росс нервно косится в сторону прислуги.*) Просто какой-то исход. Кто бы мог подумать, что наша диаспора окажется такой многочисленной.

Росс. Гм...

Уайльд. Сегодня сборы в некоторых модных ресторанах составят жалкие гроши. Опера в одночасье умрет как искусство. (*Взгляд его падает на чемоданы, лежащие на кровати.*) Вот все, что осталось от моих земных сокровищ. Мой багаж перевезли сюда по твоему указанию?

Росс. Да. Я заехал к тебе домой, как мы договаривались.

Уайльд. Спасибо. Спасибо, мой дорогой Робби. (*Обнимая Росса, заглядывает ему в глаза.*)

Росс (*тихо*). Оскар, пожалуйста, помни, у тебя не так много времени.

Моффат. Простите, сэр, прикажете подать кофе? Вы сегодня ели?

Уайльд. Ел ли я? Бог мой, дайте-ка подумать.

Росс. Оскар, боюсь, это невозможно. У тебя просто нет на это времени.

Уайльд. Совсем?

Росс. Ты заехал попрощаться с Бози. И, разумеется, забрать свои вещи.

Уайльд. Да, конечно. Но в одном бокале, Робби, ты ведь мне не откажешь...

Росс. Нет.

Уайльд. А после этого я отправлюсь в путь. В ту же секунду.

Артур. Сначала пригубите, сэр?

Уайльд. Наливай, чего там. Рейнское есть рейнское, а сельтерская есть сельтерская. Вкус определяется не бутылкой, а настроением. Сегодня без сомнения рейнское будет отдавать прахом. Сегодня я буду пить собственную смерть. (*Закуривает свою первую сигарету.*)

Росс. Мистер Моффат, кеб ждет внизу, как я распорядился...

Моффат. Да, сэр.

В дверях очень кстати появляется Фиби с полотенцами.

А, Фиби. Передай, пожалуйста, кебмену, что мистер Уайльд...

Росс. Пассажир. Не стоит называть мистера Уайльда по имени...

Моффат. ...что пассажир здесь и скоро спустится.

Фиби. Хорошо, сэр.

Росс. Вы всё поняли?

Фиби. Чего ж тут не понять. Пассажир... не Оскар Уайльд... здесь и долго не задержится.

Обдав Росса презрением, выходит. Артур подает Уайльду вино.

Уайльд. Спасибо, Артур.

Бози (*со спокойной уверенностью*). Оскар, я хотел бы с тобой поговорить.

Уайльд. Поговорить со мной? Бози, о чем ты! Не тебе спрашивать моего разрешения.

Бози. Да?

Уайльд. Ну, разумеется. Говори же.

Бози. Если я правильно понял Робби, складывается впечатление...

Уайльд. Впечатление? (*Переводит взгляд с одного на другого.*)

Бози. Робби дал мне понять, что мне лучше устраниться... таково твое желание.

Уайльд (*хмурится*). Это правда, Робби? Ты так сказал?

Росс. Я так не говорил. Не совсем так.

Уайльд. А что ты сказал?

Бози наслаждается тем, что поставил Росса в затруднительное положение.

Росс. Я сказал... я только сказал, что тебе надо поторопиться.

Бози. Оскар, в эти минуты мой кузен встречается с членами парламента, чтобы не допустить судебного преследования.

Росс. Бози, не сомневаюсь, твой кузен сделает все от него зависящее. Но есть чисто практические соображения. Поезд. Если Оскар задержится, если он опоздает на поезд, то потеряет все.

Бози. А если он уедет, то завтра проснется... Ты этого хочешь: чтобы его жизнь прошла в чужих краях? Чтобы дорога назад была ему заказана?

Оба говорят на повышенных тонах. Уайльд с улыбкой наблюдает за ними.

Уайльд. Я вынужден вмешаться. Вам обоим надо успокоиться. Робби, что у нас со временем?

Росс. Два тридцать.

Уайльд. А поезд когда? (*Росс тянет с ответом.*) Скажи мне, во сколько точно отходит поезд?

Росс. В четыре.

Уайльд. Ну вот...

Росс. Расписание связано с отплытием парома.

Уайльд. Будем реалистами: до вокзала рукой подать. А посему, как люди мыслящие, определим наши ближайшие задачи. Задумаемся на секунду и примем историческое решение: я еще успею поесть. (*С довольным видом поворачивается к Моффату. Росс вне себя.*)

Моффат. Сэр?

Уайльд. Робби, будь ко мне справедлив. Мне предстоит долгое путешествие. А, не дай Бог, морская болезнь? Мне понадобится дополнительный балласт! Мистер Моффат, что подходит для такого случая? Лобстер? Одним словом, морская пища. По-американски. И рис в качестве гарнира.

Моффат. Наш шеф-повар готовит рис с душистыми специями.

Уайльд. А можно тимбаль[1]. Превосходная мысль. Как раз то, что надо при переезде через Ла-Манш. (*Поворачивается к Бози.*) А ты что будешь? Скорее говори, Бози.

Бози. Мне ничего в горло не полезет. Как представлю, что мой отец стоит сейчас на ступеньках здания суда, скаля зубы, как бешеный зверь, рыча, что если он еще раз увидит меня в твоей компании, то пристрелит тебя как собаку.

Уайльд (*рассеянно улыбнувшись, снова поворачивается к Моффату*). А лангустов у вас, конечно, не найдется?

Моффат. К сожалению. Не сезон.

Уайльд. Понимаю.

Росс (*все еще напряжен*). Ну что ж. Это твое решение. Я хочу лишь напомнить — репортерам известно, где тебя искать.

Уайльд. Это ясно.

Росс. Должен тебя предупредить. Если ты здесь останешься, в любую минуту можно ждать прихода полиции.

Уайльд. Это придаст еде особую остроту.

Моффат готов уйти. Фиби принесла полотенца.

1. Французское блюдо из тонко нарезанного мяса или рыбы, запеченных в сдобном тесте.

(*Моффату.*) Да, мистер Моффат, как вы считаете, к лобстеру рис будет в самый раз?

Росс. Оскар...

Моффат. Можем предложить отличный картофель дофинэ.

Уайльд. Я его ел у вас, не помните?

Моффат. Как же, сэр.

Уайльд. А гарнир для ленча не тяжеловат? Может, он скорее подошел бы к обеду?

Росс. Хорошо, ешь свой ленч, только побыстрей. Но я еще кое-что должен тебе сказать. Хочу напомнить, что я был у тебя дома.

Атмосфера мгновенно меняется. Уайльд пристально глядит на Росса. Моффат, уловив перемену, тактично откланивается.

Моффат. С вашего разрешения, сэр. Я принесу вам оба блюда, рис и картофель, чтобы вы могли выбрать.

Уайльд. Прекрасно, мистер Моффат. Спасибо и тебе, Артур.

Артур. Ну что вы, сэр.

Уайльд. Фиби. Фиби, верно?

Фиби. Точно.

Все трое стоят перед ним в линию, момент не лишен забавной торжественности.

Уайльд. В дни испытаний меня обслуживали здесь по высшему разряду. В любое время я был здесь желанным гостем. Для меня это много значит. Нет, это не пустые слова. Я тронут и от души благодарю вас.

Моффат. Мы вам всегда рады, сэр.

Уайльд (*сдерживая слезы*). Робби, почему молчит кошелек?

Росс. Оскар, эти деньги предназначены для другой цели!

Уайльд. Ты же знаешь, неблагодарность — не мой стиль.

Росс. Ну что ж. В таком случае я дам свои.

Уайльд. Робби в своем амплуа. Истинный христианин.

Росс. Вот. (*Сует руку в карман за мелочью.*)

Моффат, Фиби и Артур. Спасибо. Большое спасибо, сэр. Премного благодарны.

Росс. Я прошу прощения, но нам надо остаться наедине.

Моффат, Артур и Фиби выходят. Уайльд направляется к Бози, чтобы передать ему бокал.

Уайльд. Бози, ты выпьешь со мной вина? Видишь, тут не один бокал. Вот. Я тебя прошу. Будь со мной рядом, Бози. Ты мне нужен. У нас с тобой еще все впереди. (*Целует его в щеку. Общее молчание. Уайльд отходит.*)

Росс. У меня есть для тебя сообщение. Я видел Констанцию.

Уайльд. Ты с ней виделся?

Росс. Да.

Уайльд. И что она сказала? Как дети?

Росс. Детей я не видел, но она заверила меня, что с ними все в порядке.

Уайльд. Продолжай.

Росс. Она в ужасном состоянии. Облегчить ее страдания может только одно. Она умоляет тебя бежать на континент. (*На секунду умолкает. Бози наблюдает со стороны.*) Послушай...

Уайльд. Говоришь, детей ты не видел?

Росс. Нет. По-моему, они играли в детской.

Уайльд. Ну да. А они... они знают о том, что произошло?

Росс. Констанция говорит, они ничего не знают. (*Не дождавшись реакции.*) Она считает, что ради них ты должен решиться на добровольное изгнание. Если ты останешься, чтобы сражаться в суде, все, что там будет сказано, а затем разнесено по городу... на какую жизнь ты их обрекаешь! Она отправляет их за границу. (*Уайльд поднимает на него глаза.*) Завтра.

Уайльд. Она отсылает детей? (*Молчание. Кажется, впервые Уайльд по-настоящему уязвлен.*) Вот как.

Росс. Твое бегство — это спасение для всей семьи. Вот почему она с облегчением восприняла новость об отъезде.

Уайльд. Новость об отъезде?

Росс. Ну да.

Уайльд. Ты ей сказал, что все уже решено?

Росс. Я рассказал ей о нашем ночном обсуждении.

Уайльд. Ты уточнил, кто принимал в нем участие?

Росс. Да, я упомянул имена присутствовавших. Кроме лорда Альфреда. Согласись, это было бы слишком. (*После короткой паузы, тактично.*) Ты же понимаешь...

Уайльд. Да, конечно...

Росс. Она затаила смертельную обиду. Сказать ей сейчас, что у тебя... что ты продолжаешь видеться с Бози и слушаешься его советов...

Бози (*в ярости перебивает*). И я должен все это выслушивать!

Росс. А в чем дело?

Бози. Этот бессмысленный разговор!

Росс. Почему бессмысленный?

Бози. Потому что ничего не решено! Мы еще ничего не решили! Добровольное изгнание было признано *одним* из возможных выходов, я отлично помню. (*Оборачивается к Уайльду, но тот, опустив глаза в бокал, потягивает вино.*) А сейчас нам только *предстоит* принять решение.

Росс. Бози, это уже...

Бози. Именно так. Затем мы и собрались здесь.

Росс. Что бы мы тогда ни говорили, о чем бы ни спорили, сейчас это несущественно. Спустись на землю! Внизу тебя будет ждать кеб. Уже ждет! Я распорядился.

Бози. И что?

Росс. Оскар едет на вокзал. Другого не дано. На континент уходит последний паром! Оскар?

Уайльд (*берет еще вина*). Не расстраивайся. Я помню про поезд и точно знаю, когда надо выйти.

Бози (*словно продолжая его мысль*). Оскар не может уйти, пока не узнает новости от моего кузена.

Росс. Даже так!

Бози. Он обещал к трем быть здесь. Узнаем из первых уст, что сказал Асквит. (*Россу гневно.*) Этот твой презрительный тон!

Росс. Мы оба знаем, чем это кончится: поезд уйдет без Оскара!

Бози. Джордж Уиндхем пользуется значительным влиянием. Он член парламента. Надо быть сумасшедшим, чтобы бежать из страны очертя голову, даже не удостоверившись, может ли судебное преследование быть приостановлено.

Росс. Оно не может быть приостановлено!

Бози (*с самонадеянной улыбкой*). Не тебе, Робби, об этом судить. Ты меня прости, но о людях из высшего общества у тебя не самые ясные представления. Джордж в приятельских отношениях с премьер-министром.

Росс. И что из этого?

Бози. Робби, поверь, в этих вещах я разбираюсь лучше. Я надеюсь, мое имя чего-нибудь да стоит. Если уж родился с фамилией Куинсберри, надо уметь этим хоть иногда пользоваться.

Уайльд (*тихо забавляется*). Мне бы твою веру в англичан. Они придают национальности такое же значение, как классовой принадлежности. И вот наконец их объединила ненависть к иностранцу. Ведь я ирландец.

Бози. Абсурд.

Уайльд. Ты полагаешь? Вчера в суде я изучал лица присяжных. Это зрелище повергло меня в ужас. Уверяю тебя, их интерес был не просто профессиональным. Да? Ты видел? (*Росс кивает.*) В их глазах читалась жажда крови.

Росс. Да уж.

Уайльд. Вся нация сплотилась. Меня слишком долго терпели. В этой стране ни у кого нет прав — только временные лицензии. Мою в конце концов решено было отозвать. (*Поскольку дальше ему скучно развивать собственную теорию, он переключается на содержимое открытого чемодана. Достает несколько книг.*) Что это? Это ты их упаковал?

Росс. Ну да.

Уайльд. "Размышления святого Игнатия"? Робби... (*Смотрит на него с укоризненным видом.*) О Господи. А это что? Час от часу не легче. Диккенс! Робби, ты что, меня не знаешь?

Росс. Я торопился.

Уайльд. По-твоему, я уже дозрел до сентиментальных проповедей?

Росс. А что бы ты предпочел?

Уайльд. Что-нибудь о страданиях и убийствах. Несправедливости. Пролитая кровь. Мародерство, разорение и насилие. Вот круг моего чтения, вот чего я желаю. Больше ничего. Единственная стоящая книга, где все это есть – Библия. Лучший спутник в изгнании. Я буду читать ее постоянно.

Росс. Я достану тебе Библию.

Бози (*тихо закипая*). Оскар, это так неубедительно.

Уайльд. Неубедительно?

Бози. Твое напускное безразличие...

Уайльд. Напускное?

Бози. Рассуждать, какие книги взять в дорогу.

Уайльд. Критический литературный разбор – по-моему, это всегда своевременно.

Бози. Да? Меня ты не обманешь!

Уайльд. Зачем мне обманывать, а тем паче тебя, Бози? У меня и в мыслях такого не было, можешь мне поверить.

Бози. Ах, оставь, ты отлично понимаешь, о чем я...

Уайльд. Да? В самом деле? Тогда напомни: что же я понимаю?

Бози. Мне ли не знать, что творится у тебя на душе. Никто тебя не знает лучше меня.

Уайльд. Ты прав.

Бози. Ты мне дорог, сам знаешь, и я хочу, чтобы ты ясно видел, что происходит.

Уайльд. Я тебя слушаю.

Бози. Нельзя допустить, чтобы мой отец одержал верх. (*Уайльд только пожимает плечами, потягивая вино.*) Бежать – значит признать свою вину...

Уайльд. Ну, конечно.

Бози. ...заявить во всеуслышание, что твои враги были правы.

Уайльд. Увы.

Бози. Как, тебя это не волнует?

Уайльд. В данный момент, пожалуй, нет.

Бози. Сама мысль об этом! А стыд? А разговоры о том, что ты трус?

Уайльд (*с улыбкой перебивает*). Бози, ты сказал: "напускное безразличие". Уверяю тебя, мне незачем что-то изображать. Мое безразличие неподдельно.

Бози. Ах, Оскар...

Уайльд. Ты настаиваешь, чтобы я принял решение. Чтобы решил свою судьбу. Зачем? Какой в этом смысл? Если я уеду, утверждаешь ты, это катастрофа. Но если я останусь, мое положение будет не многим лучше. Так стоит ли делать выбор? О чем, собственно, ты меня просишь? Зачем мне вообще что-либо предпринимать? (*Уверенный в своей правоте, откидывается в кресле.*) Я всегда был невысокого мнения о том, что принято называть "действием". Моя мать приучила меня относиться ко всякому "действию" с подозрением. Зачем принимать решение, если это не вызвано необходимостью? И потом учти: мне здесь хорошо. Именно так. В данную минуту что может быть лучше? Суди сам. Отличное вино. Ты со мной. В комнате, где я был счастлив. Целых пять недель. Рядом Робби. И мы втроем предаемся безнадежным фантазиям.

Он смотрит на него с нежной улыбкой. Бози и Росс молчат, не зная, что возразить.

За этими стенами меня ждут одни страдания. Сейчас мой мир полон. Он в равновесии. Однако моя судьба может в одно мгновение измениться. Называй это близорукостью, но факт остается фактом: пока мы сидим в этой комнате, все обстоит не так уж плохо.

Не успевает он закончить, как раздается стук в дверь, и Артур вкатывает тележку.

Артур. Прошу прощения...

Уайльд. Вот и еда... ммм! Восхитительно.

Бози. Послушай...

Уайльд. Прошу сюда...

Бози. Послушай, Оскар. Ты ведь не собираешься есть?

Уайльд. Еще как собираюсь.

Бози. Как ты можешь? В такую минуту?

Уайльд. Артур, тебя не затруднит накрыть стол вон там? (*Вставая, покачнулся. Он в одиночку почти прикончил бутылку.*) О-ля-ля!

Росс. Оскар, ты же на ногах не стоишь.

Уайльд. Ничего подобного. Просто мне надо выпить для большей устойчивости. Дорогой Артур, когда закончишь, я попрошу тебя принести еще вина...

Артур. Да, сэр. (*Выдвинув складной стол, накрывает его белой скатертью.*) Не хочу вас огорчать, сэр, но под вашими окнами собралась большая толпа.

Уайльд. Толпа?

Артур. У них такой вид, будто они собираются линчевать вас.

Уайльд. Вот как?

Артур. Они жаждут крови.

Уайльд. Надо же. С каждой минутой становится все интереснее. Градус страха растет. Прямо какой-то кипящий котел. Еще вина! За-

одно и дверь заколотить, а? (*Обводит взором комнату, преисполненный царственного величия.*) Все укрепляет меня в мысли не покидать этой комнаты.

Росс (*нервно*). Оскар...

Уайльд. Нет, Робби, секундочку, прошу тебя. Позволь мне эту передышку. Краткий миг равновесия. Каких-нибудь полчаса. Эти сладкие мгновения покоя.

В дверях появляется Моффат.

Моффат. Извините, сэр. Мистер Джордж Уиндхем...

Бози. А, Джордж...

Моффат. Он просит позволения войти.

Бози. Пусть войдет.

Уайльд. Бози, я бы предпочел, если ты не возражаешь, чтобы вы встретились в холле. В самом деле.

Бози. Почему?

Уайльд. Он наверняка запыхался.

Бози. Ах, Оскар...

Уайльд. Не выношу тяжело дышащих людей.

Бози. Что за ребячество, в самом деле!

Уайльд. Влетит сюда в этих кошмарных полосатых брюках, распираемый новостями, которые брызнут у него изо рта. Одно имя — Джордж Уиндхем! От него так и веет важностью. Уиндхем! Джордж Уиндхем! Так и видишь его, греющего ляжки у камина и рассуждающего о курсе акций.

Бози (*кивает, все это ему знакомо*). Ну-ну, теперь мы будем всех высмеивать, да? Мы избрали новую линию поведения?

Уайльд. Вовсе нет.

Бози. А вдруг он принес известие о твоей свободе!

Уайльд. Вот я и говорю: встреться с ним в холле. Пожалуйста...

Моффат. Что мне ему сказать, сэр?

Уайльд. Видеть его сейчас... нет, это выше моих сил. (*Капризный как ребенок, он ищет глазами новую бутылку.*)

Бози. Оскар, Джордж хлопотал...

Уайльд. Я знаю...

Бози. Он все утро провел в парламенте по твоим делам.

Уайльд. Поблагодари его от моего имени, но говорить с ним сейчас я не могу.

Бози. Но почему?

Уайльд. Очень просто! Стоит только открыть эту дверь, как сюда ворвется мир реальности.

Его голос зазвенел. Моффат тихо отступает.

Бози. Эта история уже тянется...

Уайльд. Какая история?

Бози. Одна и та же проблема на протяжении...

Уайльд (*Артуру*). Вина! Ты можешь принести мне вина?

Артур. О да, сэр. (*Выходит, едва не столкнувшись с Моффатом, о котором все забыли.*)

Бози. Ты как будто не понимаешь. Джордж Уиндхем — могущественный человек!

Уайльд. Я это знаю.

Бози. Он мой кузен, черт возьми! У него есть дела поважнее.

Уайльд. Не сомневаюсь. (*Украдкой улыбнулся Россу.*)

Бози. Он, между прочим, рисковал.

Уайльд. Вероятно.

Бози. Человек его положения. Вступается за тебя. Как ты думаешь, почему мой кузен Джордж рискует своей головой? Потому что, по странному совпадению, он ненавидит моего отца почти так же сильно, как я!

Уайльд (*заглядывает ему в глаза*). Понимаю.

Бози. Так почему же ты отказываешься поговорить с ним?

Уайльд. Ох, Бози...

Бози. Нет, ты ответь! Почему? Он ждет за дверью!

Уайльд. Бози, мне бы твой запал! (*Медлит, прежде чем высказаться по существу.*) Я не хочу видеть Джорджа Уиндхема, потому что Джордж Уиндхем ничего не добился! (*С радостью переключается на вошедшего Артура.*) Слава Богу, мое вино! Артур, ты всегда появляешься как нельзя более кстати.

Артур. Благодарю вас, сэр. Мне открыть бутылку?

Уайльд. Всенепременно.

Бози (*тема не закрыта*). Не понял? Что ты хотел этим сказать? Джордж Уиндхем ничего не добился?

Уайльд. Исход давно предрешен. Наши действия не могут ничего изменить. (*С неожиданной легкостью и непринужденностью.*) А впрочем... пусть войдут полосатые брюки и принесут нам известия из обшитых дубовыми панелями коридоров власти, где твой Джордж шушукался с друзьями, благородными и сухими как бисквиты. Но Бози... неужели ты всерьез надеешься, что эти переговоры могут изменить наши судьбы? Неужели ты еще не понял: всё... поздно.

Бози. Поздно?

Уайльд. Ну да. Разумеется. Спроси Робби. Дальнейшие обсуждения бессмысленны, ибо все заранее предрешено.

Бози. Я не понимаю. Почему ты так говоришь?

Уайльд. Ты до сих пор не понял? Господи, а я вижу все так ясно! Так отчетливо! Словно божественное откровение.

Бози. Оскар, откуда эта уверенность, что ты непременно проиграешь?

Уайльд. О!.. (*Воздевает руки, близок к слезам.*)

Росс. Бози, послушай...

Бози. Нет, правда! Мы сразу приняли, как нечто очевидное, две вещи. Первое — что судебного преследования не избежать. И второе — если суд состоится, мы обязательно его проиграем.

Уайльд. Бози, неужели ты действительно полагаешь, что меня это волнует? Неужели ты всерьез считаешь, что мои нынешние страхи — это боязнь проиграть дело?

Бози (*идет к нему в порыве сострадания*). Оскар, умоляю... я умоляю тебя не сдаваться.

Уайльд. Не сдаваться? Не сдаваться? Не все ли равно. "Сдаться?" "Продолжать борьбу?" Или — или? Ни то, ни другое? Виновен! Не виновен! Какая, в сущности, разница? Все гораздо проще: у меня есть роль. Пьеса давно написана. Как я ее разыграю — всего лишь вопрос вкуса. Игра актера не может повлиять на действие.

Бози. И в чем же оно заключается?

Уайльд (*с внезапной яростью*). Меня изгоняют, вот в чем!

Бози (*отворачивается*). Ну конечно!

Уайльд. Это так. Я угодил в сюжетную ловушку. Пьеса развивается по собственным законам, двигаясь к неизбежной развязке: мое бесчестье... мое изгнание... Меня несет волна... (*Вдруг оживляется.*) В сущности, в том, что меня несет на гребне истории, как ни странно, есть своя свобода. Я могу выбрать маску по своему усмотрению: трагическая... вызывающая... жалкая... безучастная... Могу примерить любую. Могу оживить роль любыми "чувствами". Но все это никоим образом не повлияет на развязку. У этой истории возможен лишь один конец.

Бози (*не на шутку встревожен*). Но Оскар... откуда такие мысли? Ради Бога! И это после всех потраченных усилий! Выйди к нему, что ты теряешь? Кузен настроен очень серьезно. Он глубоко озабочен.

Уайльд (*непринужденно, словно слыша знакомую песню*). Ну, разумеется. Ни секунды не сомневаюсь. О, мне знакомо это особое выражение на лице англичанина. Сдвинутые брови, выражающие прямоту, глубокая озабоченность. Решая чью-то судьбу, они принимают вид торжественный и высоконравственный. Рассуждают о законах и принципах, и о том, как им неприятно делать то, что они вынуждены делать. И после всей этой печальной серьезности, после скрупулезного взвешивания всех обстоятельств на весах справедливости — что же? — их решения всегда ведут к одному. Что вы хотите — Англия... Все кончается виселицей! Вот и здесь: петля уже подогнана по шее, и шея эта — моя!

Артур (*все стоит с бутылкой*). Сэр, мне налить?

Уайльд. Наливай. (*Так увлечен, что даже не повернул голову.*) Ты никогда не останавливался... не задумывался... не спрашивал себя, почему на свете существуют Уиндхемы с этой печатью глубокой озабоченности на челе? Уиндхемы существуют только для того, чтобы стоять перед Асквитами, которые сделают все так, как считают нужным.

Стук в дверь, Моффат вкатывает вторую тележку.

Спроси хоть у мистера Моффата. Он как ирландец тебе подтвердит. Англичане — это, можно сказать, моя специальность. О, в Англии священник читает молитвы у подножия виселицы, а затем идет обедать с палачом. (*Поворачивается к двери, где рядом с Моффатом появилась Фиби.*)

Как кстати! Кажется, к нам пожаловал мистер Лобстер собственной персоной.

У Фиби на тележке поднос с блюдом, накрытым серебряным колпаком. Артур присоединяется к Моффату, на тележке у которого стоят соусники и спиртовка.

И привезла его наша очаровательная Фиби.

Фиби. Вы очень добры, сэр.

Уайльд. Робби, пусть на эту девушку прольется золотой дождь! Подними мне настроение! Сделаем благородное дело! Попробуем изменить жизнь нашей Фиби в лучшую сторону.

Фиби вспыхивает от удовольствия. Бози в отчаянии отходит в сторону.

Фиби. Сэр.

Уайльд. Раз уж сами мы не можем быть счастливы...

Росс. Оскар...

Уайльд. ...пускай хоть кто-то будет счастлив. Да, Фиби?

Фиби. Если вы насчет денег, сэр, то я буду только рада.

Моффат (*оторвавшись от приготовлений к большой трапезе, с неодобрением*). Фиби...

Фиби. Извините, сэр. Я нечаянно. Я не хотела оскорбить мистера Уайльда.

Уайльд. Ты меня не оскорбила. Ничуть.

Фиби. Спасибо, сэр.

На секунду возникает впечатление, что сейчас он ее обнимет. Оба растроганы.

Уайльд. Робби, открой же мое портмоне.

Росс. Нет. Я отказываюсь.

Уайльд. Как? Это вызов?

Моффат. Сэр, уже можно подавать лобстера?

Уайльд. Нужно. Сейчас или никогда.

Моффат. Слушаюсь, сэр.

Уайльд. Разожгите огонь, и пусть он согреет наши сердца!

Моффат подносит спичку к серебряной спиртовке, которая зажигается с громким выхлопом.

Ну вот. Олимпийский огонь! Дрожащий маячок надежды...

Моффат. Прикажете готовить соус, сэр?

Уайльд. Приступайте, мистер Моффат. Ведите меня тропой излишеств!

Моффат. Как скажете, сэр.

Прислуга смеется, священнодействуя над блюдами, Моффат делает соус для лобстера. Уайльд подходит к Бози.

Уайльд (*вполголоса*). Бози, не хмурься, умоляю. Я не могу спокойно переносить твой удрученный вид.

Бози. А с каким видом, по-твоему, я должен на все это смотреть?

Уайльд. Надеюсь, с таким же, с каким смотрю на это я. (*Снова вернулось ощущение близости. Уайльд трогает его за руку.*) Бози...

Бози. Я не могу. Оскар, ты знаешь мои чувства к тебе. Ты удача всей моей жизни. Но твое поведение мне не понятно. Эта обреченность. Ты как будто желаешь собственного падения, хочешь его приблизить. Ты вообразил, что твоя слабость овеяна поэзией, что ты принимаешь назначенное судьбой...

Уайльд. Вот как?

Бози. И в восторге от этой идеи! А для меня в ней нет ничего притягательного. Она означает только одно: ты утратил волю к борьбе. (*Они стоят совсем рядом. Росс наблюдает издали. Прислуга занята делом.*) В своих сочинениях ты любишь повторять: "Судьба!" Боги низвергают человека в пропасть. Не совершай эту ошибку. Не смешивай свою жизнь и свое искусство. Эти идеи хороши для литературы. В реальном мире им нет места. (*Наклоняется к нему еще ближе, чтобы не слышала прислуга.*) Эти мальчики... эти мальчики, которые будут свидетельствовать в суде, что ты укладывал их в постель... кто они такие? Жиголо. Шантажисты. Отбросы общества. Почему суд должен им поверить? Откуда такая уверенность, что ты проиграешь дело?

Уайльд. Повторяю: мне безразлично, чем это кончится. Каким бы ни был вердикт, моя репутация уничтожена.

Бози. Ну конечно, какая удобная позиция. Это заговор! Случилось непоправимое, и ты тут ни при чем. Как просто! Во всем, как всегда, виноваты англичане. Англичане с их единственным желанием — снять с тебя скальп...

Уайльд (*в отчаянии отходит*). Ах, Бози, Бози...

Бози. Но позволь тебе напомнить: если ты пойдешь ко дну, вместе с тобой ко дну пойду и я. Ты забыл. Я, между прочим, тоже поэт. Но у меня совсем иной взгляд. Я не вижу в падении ничего романтического. (*Уайльд, услышав это обвинение, поднимает на него глаза.*). Да. Все обстоит именно так. Ты вспомни свои вчерашние ответы в суде. Ты этого хотел. На самом дне души. Твой шанс сыграть трагическую роль! (*Снова подходит к Уайльду.*) Ну что ж, си-

ди и пей стакан за стаканом. Сиди и внушай себе, что твоя судьба решена. Так звезды сошлись! А я не такой. Я слишком хорошо тебя знаю. Ты всегда сидишь сложа руки, предпочитая, чтобы за тебя действовали другие. Меня от всего этого тошнит. Ты мне надоел. Я иду к своему кузену. Потому что, в отличие от тебя, Оскар, я хочу драться.

Бози выходит. Уайльд раздавлен его уходом.

Моффат. Сэр, все готово.

Уайльд. А-а...

Моффат. Ваш лобстер.

Уайльд. Хорошо. (*Сервированный стол кажется прекрасным видением, но Уайльд к нему даже не подходит.*)

Моффат. Мы томили его для нежности в масле. Добавили помидоров, чесноку, эстрагона, покрошили лук-шалот, украсили петрушкой и апельсинными корочками, залили белым вином...

Уайльд. Да, спасибо.

Моффат. Посыпали кайенским перцем, обмазали в сметане...

Уайльд. Хорошо. (*Неподвижен.*) Через минуту я буду готов. А пока, Робби, ты должен вознаградить их, я настаиваю. (*Росс упрямо молчит.*) Робби... дай мне портмоне. Дай мне деньги. Ну же. Я должен тебе напомнить, что это мои деньги.

Росс. Не дам.

Уайльд. Робби...

Росс. Я не имею права. На эти деньги тебе предстоит жить в изгнании. Я не могу допустить, чтобы ты их раздавал.

Прислуга замерла, почувствовав напряжение. Уайльд направляется к Россу.

Уайльд. Робби, передай мне портмоне. Я выписал чек, по которому ты должен был снять деньги...

Росс. Я это сделал.

Уайльд. Ну и?

Росс. Они предназначены для одной цели.

Уайльд. А вот это уже не твоя забота.

Росс. Ты слышал, что говорил Бози. Ты не отстаиваешь свои интересы. Оскар, тебе нужны эти деньги. При всем моем уважении к этим людям, ты не можешь себе позволить сорить деньгами.

Уайльд. Мое портмоне! Как ты смеешь? Это мои деньги! (*Выкрикнув это, он стоит, слегка пошатываясь. Моффату явно не по себе.*)

Моффат. Сэр, с вашего позволения...

Уайльд. Простите, мистер Моффат, но это вас не касается. Робби, мои деньги.

Росс. Нет.

Уайльд делает шаг к Россу, который застыл на месте.

Уайльд. Робби, подойди ближе. Робби. Ты ведь не хочешь меня огорчить? Робби? Посмотри мне в глаза. Я так хочу. Дай мне портмоне.

Пауза. Росс достает из нагрудного кармана бумажник и отдает Уайльду.

Спасибо. Не будем отказывать друг другу в праве жить по своему усмотрению. (*Нетвердыми шагами приближается к слугам, которые держатся вместе.*) Мистер Моффат, меня прекрасно принимали здесь. Я уже говорил вам об этом, знаю. Но когда я смотрю на это чудо... ваш сервис выше всяких похвал, и поэтому мне бы хотелось... вы окажете мне честь, приняв небольшое вознаграждение... (*Выуживает банкноты.*) Пять фунтов на троих... за все труды. Нет, десять... Больше?.. По пять на каждого? (*Неправильно истолковав протесты Моффата, он неуклюже вытаскивает еще несколько банкнот.*)

Моффат. Извините, мистер Уайльд, но мы не можем это принять.

Волнение среди слуг. Уайльд оторопел.

Уайльд. Что?

Моффат. Нет, сэр. Мы не можем принять от вас деньги. Если бы мы взяли их, это осталось бы на нашей совести. Правда. Поверьте, я говорю это от имени всех троих. Артур?

Артур. Именно так, сэр.

Моффат. Фиби?

Фиби. Я тоже так думаю.

Но Фиби так не думает, и все это понимают.

Моффат. Мистер Уайльд, мы хорошо узнали вас за эти несколько недель. Ни один наш гость не был так добр к нам, как вы, и мы это оценили по достоинству. Речь не о том, что вы нам что-то давали. Во всяком случае, не о деньгах. Вы нам отдавали свою доброту. Но сейчас вы испытываете затруднения, несравнимые с нашими. Нам приходится иметь дело с людьми разного сорта, среди них бывают состоятельные, бывают знатные, но редко можно увидеть настоящего джентльмена.

Отвешивает легкий поклон. Уайльд, растроганный до слез, с трудом подбирает слова.

Уайльд. Спасибо. Я очень тронут.

Моффат. У нас к вам только одна просьба...

Уайльд. Да, мистер Моффат?

Моффат. Сесть за стол и отведать то, что мы для вас приготовили.

Уайльд. Да, конечно, мистер Моффат.

Он послушно садится. Небольшой ритуал: ему подают салфетку, наливают вина и т. п. После паузы.

Моффат. А теперь, с вашего позволения, мы вас оставим. Всего хорошего, сэр. Позовите, если вам что-то понадобится.

Все трое. Приятного аппетита, сэр.

Моффат. Мы будем неподалеку, сэр.

Уайльд. Спасибо. Спасибо вам большое.

Они выходят. Уайльд поднимает вилку, но он не в силах справиться с волнением.

Нет. Не могу. (*Положив вилку, он встает и, как слепой, делает несколько шагов к Россу.*) Робби, Робби...

Росс. Оскар...

Уайльд. Робби, иди сюда. Пожалуйста, обними меня...

Росс. Ах, Оскар...

Уайльд. Обними меня, мой дорогой, мой драгоценный, мой...

Они стоят, обнявшись. Уайльд уткнулся ему в плечо.

Росс. Оскар...

Уайльд. Ты считаешь... ты считаешь, я огорчил Бози? Что он там сейчас думает?

Росс (*сразу напрягся*). Не знаю.

Уайльд (*почувствовав в нем перемену, отходит*). Боже, что это со мной? Все время глаза на мокром месте. Еще и платок потерял. Где все мои носовые платки? (*Нетвердыми шагами подходит к чемодану, беспорядочно ворошит его содержимое, одежда летит во все стороны.*)

Росс. Оскар, позволь мне. Я сам упаковал шелковые платки, которые дала мне Констанция...

Уайльд. Констанция, Боже мой!.. (*Отступает, предоставляя Россу хозяйничать.*) Одно ее имя... Все, все служат мне живым укором! Вот... даже этот лобстер. Уставил в меня свой стеклянный глаз, в котором я читаю: "Убит и даже не распробован!"

Росс (*холодно протягивает ему платок*). Оскар, твое время вышло.

Уайльд. Вышло?

Росс (*снова укладывая вещи*). Мои часы показывают четверть четвертого. А у тебя нет билета. Если мы сейчас выйдем, у тебя еще остается шанс.

Уайльд. Ты прав. (*Вытер слезы, прошелся по комнате.*) Сейчас?

Росс. Да.

Уайльд. Ты так считаешь? А Бози? Как я могу уйти, не попрощавшись с Бози?

Росс. Возможно, вы скоро увидитесь.

Уайльд. Я не могу сделать то, что Бози считает ошибкой. (*Росс с трудом сдерживается.*) Прости меня, я не в своей тарелке. Это всего лишь инстинкт. Я представляю, как выхожу через эту дверь... (*Смотрит на дверь, потом машет рукой.*) Нет. Не сейчас. Я должен еще раз поговорить с Бози. Да. Приведи Бози, и тогда я поеду. (*Сел. Росс стоит с чемоданом наготове.*)

Росс. Оскар, я не могу понять, почему ты делаешь все, чтобы оттянуть отъезд...

Уайльд. Я изложил свои доводы. Я все еще не уверен.

Росс. Могу только сказать, что, если мы сейчас не выйдем... если мы не выйдем в ближайшие пять минут... может так получиться, что сегодня ты проведешь свою первую ночь в тюремной камере. Тебе, вероятно, это не приходило в голову.

Уайльд (*помолчав*). Приходило.

Росс. Вот как? (*Ставит чемодан. Напряжен, серьезен.*) Я ждал, я изо всех сил сдерживался всю неделю, чтобы не говорить тебе этого. Ты оказался втянут в чужую ссору! Все, что ты мог сделать, ты сделал. Ты исполнил свой долг и теперь должен уехать! (*Раздосадованный Уайльд еще глубже вжимается в кресло.*) Твои друзья, да, твои настоящие друзья всячески пытались объяснить тебе...

Уайльд. Советчиков у меня всегда хватало!

Росс. ...пытались тебя предупредить. Ты сознательно шел навстречу этой катастрофе. (*Утвердительно кивает, не позволяя Уайльду сбить себя с мысли.*) Если бы ты дал себе труд остановиться, остановиться и задуматься... хотя бы секунду подумать о том, как повел себя Бози... чего он хотел все это время... его единственной целью было спровоцировать отца на ответные действия. (*Уайльд молча смотрит, не вступая в спор.*) И когда он своего добился, когда он ткнул своего отца носом в ситуацию, игнорировать которую тот уже не мог, угроза нависла не над Бози. Не Бози должен был всем рискнуть в суде. О нет! Наш юноша обратился к своему дорогому Оскару со словами: "Ты не сделаешь это за меня?"

Уайльд. Неправда.

Росс. Ах, неправда? Оскар Уайльд, сильный, блестящий, позволяет себя вести на поводке, как пудель! Где тот Оскар, которого мы все знали? Где он? (*Он причиняет ему боль, но продолжает.*) И сейчас ты медлишь, так как ему нужно, чтобы ты остался! Ну да! Остаться в Англии? Почему бы нет? Что стоит твоя жизнь в сравнении с его жизнью? Оставайся и отвечай на очной ставке всем этим юным мерзавцам. Только давай вспомним: кто тебя с ними свел? Не слышу! Так кто тебя с ними свел? (*Уайльд угрюмо молчит.*) Не отвечаешь, потому что тебе нечего ответить.

Уайльд. Ну хватит!

Росс. Тебя с ними свел *он*! А отвечать перед судом *тебе*!

Уайльд. Ну всё, Робби...

Росс. Его подвергнут унизительному перекрестному допросу? Как бы не так. Как всегда, останется в стороне. Притом что занимался тем же самым и с теми же людьми. (*Страдая от собственной жестокости.*) Но Бози избежит преследования, а почему?

Уайльд. Робби...

Росс. Потому что он лорд! В этом все дело, не так ли? Когда мы были вместе, ты не знался с подобной публикой. Бози втянул тебя в этот круг. Зачем? Чтобы самому выйти сухим из воды.

Уайльд. Робби, остановись. Ты сказал уже достаточно!

Росс (*садится на кровать и после короткого молчания продолжает уже спокойно*). Я наблюдаю за тобой. Ты упорно игнорируешь реальность. И требуешь от своих друзей того же. Я слышал это от тебя совсем недавно. Впереди меня ждут одни неприятности — твои слова. Сейчас все решается. Спаси себя, Оскар. Беги на континент!

Уайльд. Ты требуешь от меня решения? Вот оно. Я не двинусь с места, покуда не увижу Бози.

Росс выходит. Уайльд встает и наливает себе вина. Он стоит возле стола, на котором остывает еда. Возвращается Росс.

Росс. Он скоро придет. (*Садится на кровать.*) Оскар, тебя любит не только он. Хотя бы изредка вспоминал, что есть еще и другие.

Уайльд (*посмотрев на него, ровным голосом*). Есть одна поистине губительная страсть. Порождение всех других человеческих грехов. Я говорю о непристойном восторге, о сомнительном наслаждении, с каким люди дают другим советы. Лучше я захлебнусь в лондонских сточных водах, лучше отдам свое тело последнему прокаженному, чем поддамся этому омерзительному искушению говорить людям, что им следует делать. (*Росс, пристыженный, опускает голову.*) С твоей стороны, Робби, это немилосердно. Или в нас уже не осталось этой малости, этой сокровенной частицы под названием "душа", которая принадлежит нам и только нам? Ты расстреливаешь меня в упор, в нарушение всех правил. Во время войны между цивилизованными странами неукрепленные города не подвергаются обстрелу. Твои мысли мне известны, можешь ничего не говорить. И тебе отлично известно: все мои действия были продиктованы любовью. (*Росс смотрит на него, ничего не отвечая.*) Не надо... не надо меня добивать так называемыми фактами. Это жестоко, Робби. Я действовал из любви. Я защищал нашу любовь, как мог... самое чистое, что было в моей жизни. Самое совершенное, самое насущное, самое красноречивое, самое насыщенное и многообразное, самое трепетное и сладкое. Оправдание всей моей жизни. (*Поворачивается к Россу.*) Это единственное, что у меня осталось. Все прочее отняли. И теперь ты хочешь отнять последнее? Убедить, что меня обманули, использовали? Вдумайся в то, что ты говоришь. Если наша любовь не более чем моя фантазия, значит, — все мои страдания не стоили ломаного гроша.

Входит Бози. С ним произошла разительная перемена. Уверенность уступила место мягкости и участию.

Бози. Оскар...

Уайльд. Бози...

Бози. Прости, что заставил тебя так долго ждать.

Уайльд. Ничего.

Бози. Я разговаривал с Джорджем.

Уайльд. Да?

Бози. Боюсь, что новости не слишком обнадеживающие. Он ничего не добился. Тебя ждет арест. (*Дает ему время осознать сказанное.*) Но есть одно обстоятельство...

Уайльд. Какое же?

Бози. Они сознательно медлят.

Уайльд. Медлят?

Бози. Да. До вечера. По словам Джорджа, они используют тактику охотников. Лисице дают возможность уйти.

Уайльд (*озадачен; отрешенно*). Вот как.

Бози. Этот вариант их больше устраивает. Они бы предпочли, чтобы ты бежал. И оставили тебе лазейку.

Уайльд. Как мило с их стороны! И как, по-твоему, я должен поступить? (*Бози поежился от прямого вопроса. Уайльд все понимает.*) Робби...

Росс неохотно выходит из комнаты.

Так как же? Я тебя спрашиваю. Я хочу знать.

Бози. Разумеется, ты должен сам решить.

Уайльд. Разумеется. Но у тебя же есть свое мнение на этот счет. Ну?

Бози (*прижатый к стене*). Ты же знаешь, я бы предпочел, чтобы ты остался. После встречи с Джорджем моя позиция не изменилась. Я по-прежнему уверен: если взяться со всей решительностью, мы выиграем это дело.

Уайльд. Ммм...

Бози. Но беда в том, что как раз сейчас... в данный конкретный момент, когда они придут тебя арестовать... мне лучше не быть здесь... так считает Джордж.

Уайльд (*согласно кивает*). Ну да.

Бози. Если станет известно... если газеты сообщат, что в момент ареста мы были вместе...

Уайльд. Да-да...

Бози. ...это еще больше воспламенит отца, а значит, осложнит ситуацию... по словам Джорджа.

Уайльд. Я понимаю. (*Задумчиво глядит на Бози.*)

Бози. Послушай... я уже говорил... если ты хочешь, чтобы я остался с тобой, я останусь. Где мне и быть, как не рядом с тобой. Но в том, что говорит Джордж, признаюсь, есть жестокая мудрость.

Уайльд. Да. Что есть, то есть.

Бози (*делает шаг к нему*). В одном ты можешь быть уверен: я каждую секунду с тобой.

Уайльд. Да-да.

Бози. Ты же меня знаешь.

Уайльд. Ну еще бы.

Бози. Я просто ненадолго отлучусь. Буквально на пять минут, только и всего. (*Опускает глаза, он еще не все сказал.*) Джордж хочет, чтобы мы поехали в Вестминстер. Он хочет, чтобы мы вместе за тебя похлопотали. Он рассчитывает добиться, чтобы тебя сегодня же выпустили под залог. При условии, конечно, что ты не уедешь.

Уайльд смотрит на него непонимающими глазами.

Уайльд. То есть мы можем уже сегодня увидеться?

Бози. Ну да.

[164] Уайльд. Сегодня вечером?

ИЛ 5/2007

Бози. Если ты остаешься, никаких изменений. Встретимся как обычно. Можешь быть уверен. Ничего другого я не желаю. (*Медлит. Это еще не все плохие новости.*) Джордж говорит... мои домашние хотят отправить меня в путешествие. Они бы предпочли, чтобы я тоже уехал. Но я ему сразу сказал: "Если Оскар останется, то и я останусь". (*Подходит ближе к Уайльду, заглядывает ему в глаза.*) Я тебя не оставлю.

Уайльд. Ну, конечно. (*Смотрит на него отсутствующим взглядом, словно впервые видя.*)

Бози. Ты уже решил?

Уайльд. Что, прости?

Бози. Ты уезжаешь или остаешься?

Уайльд. А-а. Я думаю. Поцелуй меня, Бози.

Бози подходит к нему вплотную и целует. Поцелуй затягивается. Уайльд, слегка отстранившись, обнимает его. Молчание.

То, чего мы боимся, в конце концов и происходит.

Стук в дверь. В номер заглядывает Артур. За ним стоит Росс.

Артур. Извините, сэр. Мистер Уиндхем говорит, что лорду Альфреду надо идти, и как можно скорее. Ждать больше нельзя.

Уайльд. Спасибо, Артур.

Артур. Мне велено настоятельно повторить, что лорд Альфред должен незамедлительно удалиться. (*Ждет в дверях.*)

Бози. Мне очень жаль...

Уайльд. Я понимаю. Тебе пора. Бози...

Бози. Да. Мне пора.

Уайльд (*разводит руками, неожиданно приподнятым тоном*). Ну что ж. Увидимся, мой дорогой, рано или поздно. Лучше бы, конечно, рано.

Бози. Я должен идти. Я должен идти. (*Улыбается беспомощной улыбкой, совсем как мальчик, смеющийся над абсурдностью ситуации.*) Ну и положение! Да уж. Ты прав, лучше бы рано. Прости. Прости. Как говорят французы, à bientôt[1].

Он выходит, прелестный в своей порывистости, и Артур закрывает за ним дверь.

Уайльд. Итак. Они оставляют мне лазейку. Весь мир хочет, чтобы я уехал.

Росс. Да.

1. До скорого (*франц.*).

Уайльд. Мир упорно считает меня пустым. Бездумным. Слабым. Я должен бежать, чтобы укрепить их в этом расхожем мнении. Знаешь, я, кажется, определился. (*Решительно придвигается к бутылке.*) Ты не распакуешь мои вещи? Я почитаю в этом кресле. Я не воспользуюсь лазейкой, которую они для меня оставили. Я не опущусь на четвереньки. (*Росс в отчаянии снова ставит чемоданы на кровать.*) Да, я могу бежать, но я этого не сделаю. Подохнуть за границей, сгорая со стыда, в дешевых номерах? Расписаться в том, что изгнан из общества? Нет, я не доставлю им такого удовольствия. Я сделаю то, что заставит их шипеть от злости: я сяду за стол. (*Довольно неуклюже подсев к столу, взирает на стоящую перед ним еду.*) Решено. Книгу! Дай мне, пожалуйста, книгу, Робби.

Росс открывает чемодан, чтобы достать книгу. Уайльд вооружается ножом и вилкой, но на какое-то время они повисают в воздухе.

Бежать — значит поставить точку. Пока я здесь, конец еще не дописан. Я предпочитаю, чтобы моя история осталась открытой. (*Поворачивается к Россу.*) И давай, Робби, это больше не обсуждать. Я займусь едой, а поезд пускай себе набирает ход. Ты слышишь? Ты слышишь свисток? (*Подносит к уху ладонь, как бы вслушиваясь.*) А вот вздрогнули колеса. Слышишь? Поезд тронулся. Это отъезжает жизнь, которую мы не прожили! (*С чувством вонзает зубы в лобстера.*) А лобстер хорош!

Росс. Когда его только приготовили, он был лучше.

Уайльд. Наверно. Но тогда я не был готов. (*Росс, в отчаянии, меряет шагами комнату.*) Робби, тебе тоже следовало бы меня оставить. Оставаться здесь для тебя небезопасно.

Росс. Я знаю.

Уайльд. Ты достаточно для меня сделал. Ни к чему, чтобы тебя нашли в моей компании.

Росс. Да. Я ведь пообещал матери...

Уайльд. И ты тоже...

Росс. Да. Сегодня утром. Я ей пообещал, что, если тебя арестуют, меня в этот момент не будет рядом. Она сказала: если я окажусь рядом с тобой во время ареста, на моей жизни можно ставить крест.

Уайльд (*с удовольствием ест*). В этих делах твоя мать наверняка знает толк.

Росс. Я всегда следовал ее советам. (*Произнеся это с иронической улыбкой, снимает пальто.*) Но если Бози не может быть с тобой... если Бози не смог остаться... (*Уайльд перестает есть. Росс садится в кресло.*) ...тогда я тебя не оставлю.

Уайльд. Хорошо. Значит, я буду не один. (*Кладет приборы.*) Отличная еда. Прекрасная книга. Полиция, как мы знаем, не торопится. Похоже, у меня опять нет выбора. Вернее, он очевиден. Пришло время соснуть.

Росс. Это невозможно!

Уайльд. Почему нет?

Росс. Здесь скоро появятся судебные приставы.

Уайльд. Я устал. (*Ложится на кровать, поставив рядом бокал с вином.*)

Росс. Ты хочешь, чтобы они нашли тебя в таком виде?

Уайльд. А что особенного? Их мнение меня не волнует. (*Закрыл глаза.*)

В комнате сгущаются сумерки. Тихо вступает музыка.

Давай спать, и пусть нам приснятся поезда...

Росс. Я посижу.

Уайльд. ...поезда и туннели... и пусть мы услышим грохот колес на стыках... (*Он уже бормочет. Росс готовится охранять его сон.*) Пока мы спим, мы в безопасности... Поезд уходит. А я сплю...

Музыка заполняет пространство. Темноту пронзает свет, падающий из окна под потолком. Описав круг, подобно лучу закатного солнца, в котором пляшут пылинки, или ярко-желтому лучу маяка, озарившему комнату чудесным образом, свет тихо умирает.

Через какое-то время в окно проникает уличный свет холодного лондонского вечера. Светильники в комнате еще не зажгли, мы видим лишь их силуэты. Уайльд открывает глаза, но Росс этого пока не замечает.

Сцена вторая

Уайльд. Ты еще здесь.

Росс. Да.

Уайльд. Ты помнишь? Помнишь нашу первую встречу?

Росс. Да.

Уайльд. Ты меня совратил.

Росс. Да.

Уайльд. Ты был моим первым мужчиной. Но я почему-то считал себя более многоопытным.

Стук в дверь. На пороге Артур.

Артур. Сэр...

Росс. Да?

Артур. Там репортер... он говорит, с минуты на минуту прибудет полиция. За вами, сэр. Он говорит, они на подходе.

Уайльд. Спасибо, Артур. Ты не зажжешь лампы? (*Артур выполняет его просьбу. Уайльд, уже спустивший ноги, теперь встает с кровати. Росс неподвижен.*) Я готов. Робби?

Росс. Да?

Уайльд. Ты со мной. (*Артур продолжает зажигать лампы.*) Артур, когда придут полицейские, проводи их сюда.

Артур. Слушаюсь, сэр.

Уайльд (*берет в руки книгу*). Готов?

Росс. Да.

Артур ждет в дверях. Уайльд садится с книгой. Прямо-таки викторианская идиллия. Уайльд переворачивает страницу. Он спокоен.

Уайльд. Пусть войдут.

Акт второй.
Решение оставить
Сцена первая

Пятница, 3 декабря 1897 года. Безмятежная музыка. Свет затопляет виллу Гвидиче в Позиллипо под Неаполем. За стеклянными двустворчатыми дверями, ведущими на балкон, висит неправдоподобно золотое для зимы послеполуденное солнце. Типичная приморская вилла. Видны перила из белого металла. Солнце, море и горизонт. Интерьер в стиле модерн: белые стены, скудная и холодноватая меблировка светлых тонов как бы заглядывает в XX век. Дверь в небольшой холл, в глубине которого уходящая вверх лестница. В гостиной просторно: столик, на нем кофейник, чашки, сладкие булочки.

Уайльд читает, сидя в кресле. На нем строгий темный костюм английского джентльмена, игнорирующего средиземноморский климат. Он располнел, погрузнел, тюремные лишения и пристрастие к алкоголю оставили на лице неизгладимую печать. В движениях появилась напряженность. За его спиной на белом диване спят, накрывшись простыней, двое. На полу валяется одежда. Один из спящих зашевелился, и мы узнаем в нем Бози. В свои двадцать с лишним он еще хорош собой, хотя нет уже того сияния молодости. Он садится на постели, но ему явно требуется еще несколько секунд, чтобы отойти от сна. Уайльд продолжает читать.

Бози. До спальни мы так и не добрались.

Уайльд. Мне все равно, на каком этаже вы этим занимаетесь. Можете выбирать любой уровень для своих упражнений. Мне это в высшей степени безразлично.

Рядом с Бози зашевелился юноша — копна вьющихся темных волос, тренированное тело.

Он похож на молодого рыбака.

Бози. Так и есть. Именно этим он и занимается.

Уайльд. Спроси, не угостит ли он нас барабулькой? (*Закуривает.*) Грех не воспользоваться таким знакомством.

Бози. Барабульку он не ловит.

Уайльд. Ммм. Разборчивый. А как насчет сельди?

Юноша проснулся. Он вылезает, голый, из постели, нисколько не смущаясь присутствием Уайльда.

Добрый день. Оскар Уайльд, великий ирландский поэт и драматург.

Юноша. Mi scusi. Sono venuto a casa sua senza invito[1].

1. Извините. Я пришел к нему без приглашения (*итал.*).

Уайльд. Non fa niente. Lei è il benvenuto a casa mia[1].

Обмениваются рукопожатием. Юноша с природной непринужденностью выходит на балкон и там потягивается.

Вот она, итальянская скромность. Детородный орган скромно висит, как пеньковый конец. Но, судя по твоей истоме, нужды английской аристократии были должным образом удовлетворены.

Бози. Как ты любишь это слово.

Уайльд. Какое именно?

Бози. Аристократия. (*Завернувшись в простыню, подходит к столику.*) Который час?

Уайльд. Пять. Пять часов дня. (*Как бы невзначай бросает взгляд на Бози.*) Еще один до боли прекрасный день. Свет играет на морской глади. Размытое солнце и легкий вечерний бриз — вот и все признаки зимы. Неаполитанский залив весь в жемчугах, как тощая шея стареющей вдовы.

Юноша, вернувшись в комнату, ест сладкую булочку.

Какое природное, истинно итальянское достоинство... и сказочный член.

Бози (*идя на кухню*). Кофе остыл.

Уайльд. В десять утра он был горячий. (*Возвысив голос.*) Как его зовут?

Бози (*из кухни*). Галилео.

Уайльд. О! Ты с ним увидел небо в звездах?

Бози быстро возвращается и садится, все еще витая в своих грезах. Голый Галилео, усевшись по-турецки прямо на пол и привалившись спиной к дивану, с аппетитом уплетает булочку, глазея в окно.

Он просто прелесть... как ребенок, не правда ли? Кто сказал, что нельзя вернуться назад? Если б я только мог вернуться! Побыть в его шкуре! Словно зверь. Такой большой кот. Так и хочется бросить ему моток шерсти. Нет, ты только погляди!

Бози. Что ты понимаешь...

Уайльд. Иногда я просто отказываюсь верить в человеческий прогресс. Каких-нибудь триста лет назад имя Галилео ассоциировалось с интеллектом, который олицетворял собой мощь Ренессанса и привел человечество к осознанию своего предназначения, о чем ранее оно и помыслить не могло. Галилео читал небеса, как открытую книгу. А его сегодняшний тезка — мурлычущий на полу котенок. (*Услышав свое имя, повторенное дважды, юноша оборачивается.*) Да, мы говорим о тебе, Галилео.

Галилео. Che state dicendo?[2]

Уайльд. Sei fortunato di poter' vivere vicino al mare, e poter' camminare ogni giorno sulla spiaggia[3].

1. Неважно. Я всегда рад вас видеть (*итал.*).
2. Что вы говорите? (*итал.*)
3. Тебе повезло, что ты можешь жить рядом с морем и каждый день ходить по пляжу (*итал.*).

Галилео. Ah, si, si[1].

Бози (*ест за столиком булочку*). Чудный парень. Вчера я познакомился с его матерью и сестрами. Они живут прямо на берегу. Я пил с его товарищами, тоже рыбаками.

Уайльд. И ты собираешься со всеми сойтись поближе?

Бози. Со временем.

Уайльд. Жду не дождусь. (*Бози воспринимает легкую иронию в свой адрес спокойно. Их отношения находятся в счастливой фазе.*) Целая процессия ренессансных гениев на пути к постели. Просыпающихся здесь под вечер всклокоченными гуманистами.

Бози. Очень может быть.

Уайльд. Сегодня принимаем Леонардо, завтра Микеланджело. Может, составится целая галерея? Такая Уффици... в горизонтали. Уикэнд проведем в компании с Пьеро делла Франческа и Гильемо делла Порто, а может — как знать? — с обоими сразу. И все их отличие от именитых тезок — это две услужливо подставленные "булочки". Ну и сладкая булочка в качестве платы за услуги.

Бози. Откуда это превосходство? Тебе они нравятся не меньше, чем мне.

Уайльд. Да. Красота — единственное, к чему я был неравнодушен. Я все еще способен оценить ее, даже через Неаполитанский залив. (*Гасит окурок. Добродушно.*) Друзей у нас нет. Пусть будут хотя бы любовники.

Галилео. Che cosa dici?[2]

Уайльд. Брось ему еще булочку. (*Бози бросает.*) C'è troppo zucchero?[3]

Галилео. No, o'zuccher, me piac' assai. Poi, questi sono quelli buoni, freschi, ancora caldi. Li hai comprati da Gigi, li sull'angolo?[4]

Бози. Что он говорит?

Уайльд. А что? Тебя это разве беспокоит?

Бози. Вот еще.

Уайльд. Ты, любовь моя, и не зная итальянского нашел с ним общий язык.

Бози (*секунду молча на него смотрит*). Чем ты тут занимался?

Уайльд. Читал. Мой издатель любезно прислал мне список кандидатов в учреждаемую Британскую литературную академию.

Бози. Чушь какая!

Уайльд. Он держит меня в курсе. (*Машет в воздухе листком.*) Вот они, бессмертные! Забавный список. Никак не могу решить, чьим притязаниям отдать предпочтение — герцога Аргильского или Дже-

1. А, да, да. (*итал.*).
2. Что вы сказали? (*итал.*)
3. Слишком много сахару? (*итал.*)
4. Нет, сахар я люблю. И потом, они очень вкусные, свежие и даже еще горячие. Ты их купил у Джиджи, там, на углу? (*итал.*)

рома К. Джерома. Пожалуй, все-таки первому. Непрочитанный автор все же лучше нечитаемого.

Бози. Им нужен твой голос?

Уайльд. Едва ли.

Бози бросил на него мимолетный взгляд. Уайльд закуривает новую сигарету.

Бози. А как твоя работа? Написал что-нибудь?

Уайльд. А как же. Моя пьеса.

Бози. И как подвигается твоя пьеса?

Уайльд. Полным ходом. (*Поднимает вверх конверт.*) Тут тебе письмо.

Бози. От кого?

Уайльд. Полагаю, от твоей матушки.

Бози. Потом прочту. Спасибо.

Уайльд (*кладет конверт*). Что касается вечера...

Бози. Только не Дузе! Мы не пропустили ни одного ее спектакля.

Уайльд. Спектакли временно отменяются. У нас нет денег.

Бози. Совсем?

Уайльд. Ни пенни. Пока ты изучал астрономию, я дважды побывал на почте.

Бози. И?

Уайльд. Ничего.

Бози (*хмурится*). Мне казалось, ты ждешь гонорара за свою балладу.

Уайльд. Ну да. Давно пытаюсь его получить. Пишу письмо за письмом. Уже стер колени, вымаливая его. Глотаю пыль. На почте меня встречают дружным итальянским стоном... (*Воздевает руки над головой.*) "Опять этот синьор Уайльд, lo scrittore irlandese[1]. Нет денег! Нет денег!"

Бози (*озабочен уже по-настоящему*). Так. Что же у нас есть?

Уайльд. Несколько бутылок бренди. Остатки кофе. Я отослал последнего слугу. Всё. Разве что он возьмет тебя с собой на ночную рыбалку. Тогда, возможно, нам будет чем позавтракать. Если тебе стать рыбаком...

Бози. В моей семье никогда не работали.

Уайльд. На то, что болтается в штанах, нам не прожить.

Бози (*кивает в сторону письма*). Письмо от матери... оно толстое?

Уайльд. Чека там нет. Я разглядывал конверт на свет.

Бози. М-да.

Тем временем Галилео прикончил вторую булочку.

Галилео. Che facite po riest d'o giorno?[2]

1. Ирландский писатель (*итал.*).
2. Что вы делаете вечером? (*итал.*)

Уайльд. Non abbiamo deciso. Vogliamo andare a teatro[1].

Галилео. Teatro? Io, a teatro non ci posso andare. Ho tanto da fare, sono occupatissimo. Devo dare una mano a mio zio, giú al porto. Poi ho anche la sorella in ospedale. A teatro? Io? Come posso andare a teatro?[2]

Бози смотрит на Уайльда, ждет перевода.

Уайльд. Он спрашивает, не хочу ли я прогуляться, чтобы он мог тебя еще раз трахнуть.

Бози. И что же ты ему ответил?

Молчание. В воздухе впервые повеяло отчуждением.

Уайльд. Нет.

Взглянув на Уайльда, Бози выходит на кухню. Уайльд гасит окурок.

Красота? Да. Красота во всем и превыше всего. В этом отношении, должен тебе заметить, я был прав. До катастрофы, до великого потрясения ты пишешь, но ты не знаешь. Пока ты не пострадал, пока не перестрадал, твои идеи не более чем догадки. Ты просто гадаешь. Воображение — красивое слово для гадания на кофейной гуще. (*Улыбается. Галилео, слушающий вполуха и не понимающий ни одного слова, выглядит довольным.*) Мои догадки, в общем и целом, были правильны. Нет ничего морального в том, что называют моралью; ничего здравого в том, что называют здравым; и уж конечно никакого смысла в том, в чем все находят смысл. Впрочем, это я понимал. Еще до страданий. Страдания лишь подтвердили мои догадки. Я начал эссе о радостях алкоголя, чье назначение, как я его понимаю, состоит в том, чтобы творить красоту во всем ее великолепии, тогда как на трезвую голову ее можно изобразить лишь приблизительно. Какой надо обладать глупостью, чтобы говорить: всего лишь красивый. Все равно что сказать: всего лишь умный. Или: всего лишь живой. (*Кивок в сторону кухни.*) Вот он... кто варит сейчас кофе... наделен редкой красотой, как мы оба знаем, и это делает его обладателем некоего секрета, который необходимо из него выудить. Но боюсь, мой дорогой друг, тут не хватит одной ночи. (*Помолчав.*) А то и целой жизни.

Бози возвращается с полным кофейником.

Бози. Горячий кофе.

Уайльд. Наслаждайся, пока можешь. Еще пару дней, и мы перейдем на желуди...

Бози. Тебя, вижу, это не сильно заботит.

Уайльд. Ты о чем?

Бози. Отсутствие денег.

1. Мы еще не решили. Мы хотим пойти в театр (*итал.*).
2. Театр? Я не могу пойти в театр. Очень много дел, слишком занят. Я должен помочь моему дяде в порту. Кроме того, у меня сестра в больнице. В театр? Я? Как я могу пойти в театр? (*итал.*)

Уайльд. А-а. Я приехал по твоему приглашению. Если помнишь, это была твоя идея. Ты обещал обо мне позаботиться. Ты сказал, у тебя есть деньги.

Бози. И что? Кто нашел эту виллу?

Уайльд. Ты.

Бози. Кто заплатил за аренду?.. Ладно, *собирался* заплатить. Тут уж не моя вина.

Уайльд. Не твоя. Колесо рулетки снова отказало тебе в деньгах.

Бози. Вот! Мы *могли* разбогатеть.

Уайльд. Точно.

Бози. Я мог удвоить то, что у меня было!

Уайльд. Если бы только ты играл столь же успешно, как излагаешь основополагающие принципы игры.

Бози отходит, чтобы налить себе горячего крепкого кофе.

"Я мог удвоить то, что у меня было". Отлично! Ты ухватил самую суть потенциальных возможностей. Ты понял, в чем приманка. Каковы обещания. Вот только почему-то...

Бози. Очень смешно...

Уайльд. ...тебе никак не удается сделать этот последний шажок...

Бози. Ну, хватит...

Уайльд. ...в отличие от некоторых, для кого обещанное сбывается. Отчего бы это? Что в тебе такого? Обещать и не давать обещанного...

Бози (*сразу ощетинился*). Что ты этим хочешь сказать?

Уайльд. Я хочу сказать, что ты обещал обо мне позаботиться, Бози. Однако счета из лавок приходят на мое имя. В ресторанах и барах официанты за расчетом обращаются ко мне. Не твои — мои карманы пустеют.

Бози. Если бы у меня были деньги, я бы тебе их дал не задумываясь. Ты же знаешь. Я все тебе отдал. Или ты сомневаешься в моих добрых намерениях?

Уайльд. Нет. Никогда.

Бози (*после паузы, с тихой серьезностью*). Тебя все оставили, ты помнишь?

Уайльд. Помню.

Бози. Отзывчивая Констанция...

Уайльд. Да уж...

Бози. ...о которой мы столько наслышаны. Само воплощение так называемой христианской добродетели. Преданная страдалица Констанция... где она была? Или Росс. Наш маленький верный Робби. Заботливый друг и надежный советчик, который тебя любил и готов был за тебя жизнь отдать... где был он? За границей. Все эти твои так называемые друзья и единомышленники. За границей! Рассеяны по Европе! Ты помнишь?

Уайльд (*едва заметно улыбается*). Ты тоже уехал.

Бози. Да. Последним! Ты забыл? Я уехал последним.

Уайльд. Я знаю.

Галилео (*поднимает голову, чувствуя серьезность разговора*). Ma che sta dicendo?[1]

Уайльд. É arrabbiato[2].

Бози за столиком сжимает горячую чашку обеими руками.

Бози. И только я — повсюду — стал объектом насмешек! Твой никчемный друг! "Бездумный Бози"! "Пустой Бози"! Всегда чернят одного меня. Хотя я, именно я был с тобой до самого суда. (*Встречается взглядом с Уайльдом.*) Да. У тебя по крайней мере был суд.

Уайльд. Было дело.

Бози. Тебе повезло. А меня приговорили без суда.

Уайльд (*мягко, давая ему успокоиться*). Да.

Бози. Меня представляют в искаженном свете.

Уайльд. Я знаю.

Бози. По сей день, все европейские газеты... Неужели я такое чудовище, каким они меня изображают?

Уайльд. Ну что ты.

Бози. Им нет дела до моей поэзии. Им нет дела до моего происхождения.

Уайльд. Это правда.

Бози. "В поэзии он мой ровня". Ты сам сказал. Печатно. "Мой ровня".

Уайльд. Все так. (*Но Бози этого мало, он ждет продолжения.*) Это правда. Я так сказал. Ты один из величайших поэтов Англии.

Бози. Один из?.. Только один из?..

Уайльд. Ну, не будем забывать, что Суинберн еще жив.

Бози. Суинберн?!

Уайльд. Я понимаю. Но есть критики... да, отсталые, да, заблуждающиеся... которые отдают ему пальму первенства.

Бози. Но ты себя не относишь к их числу?

Уайльд. Нет. Я отношусь к числу твоих поклонников.

Бози. То-то. И правильно делаешь. На сегодняшний день я лучший лирический поэт Англии.

Уайльд. Вне всякого сомнения. У тебя чудная лирика.

Бози (*разобравшись с поэзией, продолжает*). Заодно внесем ясность и в другой вопрос: в этом деле я пострадал не меньше твоего. Да! Ничуть не меньше.

Уайльд (*мягко*). По-своему.

1. Что ты там говоришь? (*итал.*)
2. Он зол (*итал.*).

Бози. Всюду — всюду! — только и слышно: "Беспримерная трагедия Оскара Уайльда!" Как легко это произносится! Как бездумно! А ведь пострадали — не будем забывать — два человека...

Уайльд. Верно.

Бози. И во многих отношениях — не постыжусь сказать это — мои страдания были ужаснее. О да, я отдаю себе отчет в том, как это прозвучит. Конечно, я не страдал физически...

Уайльд. Нет.

Бози. Знаю. Я этого и не говорил.

Уайльд. Не говорил.

Бози. Я не испытал всех тягот одиночного заключения...

Уайльд. Не испытал.

Бози. Непотребства грязной тюремной камеры. Чего не было, того не было. Но и ты, Оскар, не знаешь ужаса, который испытываешь, когда тебя не слышат, не замечают, игнорируют. Презирают! Господи, чем мои страдания меньше твоих? В этом деле две жертвы!

Уайльд. Я это знаю.

Бози. Двое, страдавших и приговоренных! (*Его гнев так и рвется наружу.*) Но об этом в газетах — ни слова!

Уайльд. Ты прав.

Бози. Они пишут только о том, кто был на скамье подсудимых. Господи, как я жажду восстановить справедливость! Высказать им все!

Уайльд. Лучше не надо. Не повторяй прошлых ошибок. Твои публикации... (*Замялся, вспоминать об этом неприятно.*) Огласка интимных подробностей, где речь идет о нас, о нашей дружбе... все это не очень-то помогло нашему делу.

Бози. Не очень?

Уайльд. Нет.

Бози. А что ему поможет — воздержанность? По-твоему, много проку от молчания... от того, что мы уходим от разговора о своей жизни? (*Уайльд пожимает плечами.*) Как можно что-то изменить... изменить такую страну, как наша, если все время молчать?

Уайльд. Вообще-то изменение Англии не входит в мои ближайшие планы.

Бози. Значит, мы должны до конца дней таиться, стыдливо умалчивая о своем "прегрешении"?

Уайльд. Выходит, что так.

Бози. Так и не отважимся заявить во всеуслышание: "Мы верим в высшую, самую чистую, самую поэтичную форму любви, которая существует между нами"? Любовь между двумя мужчинами. Неужели мы этого не скажем?

Уайльд. Избави Бог. Ни при каких обстоятельствах.

Бози. Но почему?!

Уайльд. Поверь мне на слово. В этих вещах я разбираюсь лучше. Поверь мне.

Галилео. Non capisco niente. Di che parlate?[1]

Уайльд. Ни о чем. Niente.[2] (*Галилео озадаченно хмурит брови.*) Мы приехали в Неаполь, чтобы страдать и молчать. Мы избрали молчание своим образом жизни. Желательно, конечно, с приличным доходом. Признаюсь, в данный момент это наиболее уязвимое место нашего плана.

Бози. Вот именно.

Уайльд. И тем не менее.

Бози (*смотрит на него задумчиво*). Тебе не хватает мужества.

Уайльд. А тебе дальновидности. Видишь, мы прекрасно дополняем друг друга. Давай закончим этот разговор.

Бози. Вечно ты увиливаешь. Вечно уходишь в сторону.

Уайльд. Разве?

Убедившись, что к Бози вернулось нормальное расположение духа, Уайльд показывает на окно. Освещение меняется.

День тает, приближаются сумерки. Солнце приглашает нас в свое ночное кабаре.

Галилео. Vado a vestirmi. Nun pozz' sta ca' senza fa' nient[3].

Уайльд. Sei benvenuto a utilizzare il bagno[4]. (*Галилео подбирает свою одежду.*) Пойдем. Раз уж мы не можем позволить себе великую Дузе, удовлетворимся тем, что разыграет перед нами природа.

Бози протягивает руку. Галилео сжимает ее в своей и молча выходит.

Вчера солнце, быстро пройдя охряную часть спектра и вовсе проигнорировав бледно-желтую, чем в кои-то веки продемонстрировало хороший вкус, остановилось на цвете... Господи, я провел на балконе целых пятнадцать минут, пытаясь подыскать ему название. Это был не топаз. И не шафран. Если мой пошатнувшийся литературный авторитет еще чего-то стоит, я определю этот цвет так: орпимент[5]. Тебе это что-нибудь говорит?

Бози. Ничего. (*Пьет кофе, смотря на улыбающегося Уайльда влюбленными глазами.*)

Уайльд. Не будем же затворяться в четырех стенах и бухтеть по-стариковски, как выразились бы мои соотечественники. Выйдем на улицу, пройдемся еще раз среди юных созданий и насладимся вульгарным великолепием ночи. Что скажешь?

Бози. Пусть будет по-твоему.

Уайльд. Приближается час, когда я каждый вечер плакал в своей тюремной камере. Весь первый год, как по часам. Ровно в шесть.

1. Я ничего не понимаю. О чем вы говорите? (*итал.*)
2. Ничего (*итал.*).
3. Пойду оденусь. Я не могу сидеть дома, ничего не делая (*итал.*).
4. Ты можешь воспользоваться ванной (*итал.*).
5. Желтая мышьяковая обманка.

Бози, посерьезнев, ждет продолжения.

В этот час умер Христос.

Бози. Я думал, он умер в три.

Уайльд. Христос умер в шесть. В самый разгар коктейлей.

Неожиданно раздается звон дверного колокольчика.

Бози. А вот и коктейли!

Уайльд. Боже правый. Мы кого-то ждем?

Бози. Нет.

Уайльд. Может, это рыбаки? Собираются чинить сети в нашей гостиной? Или хотят завалить нас шпротами? (*Содрогается в притворном ужасе.*)

Бози (*подбирает с полу одежду*). Гости нас не балуют. Наверно, это женщина, которая травит крыс.

Уайльд. Главное, мы остались без прислуги. Налицо социальный кризис. Нет, нет, нет, хозяин не должен сам открывать дверь. Может, попросить нашего друга-рыбака? Он обслуживает на суше так же хорошо, как и на море?

Бози. Обслуживает.

Повторный звонок колокольчика. Бози собирает свою одежду.

Уайльд (*кричит.*) Galileo, per favore, puoi vedere chi c'è alla porta?[1]

Галилео (*за сценой*). Certo[2].

Бози (*с улыбкой*). Сам открыть дверь ты, полагаю, не в состоянии. (*Выходя из комнаты, сталкивается на лестнице с Галилео.*)

Уайльд. Ты же знаешь, как я презираю излишние телодвижения.

Галилео открывает дверь, и посетитель переступает порог. Это Росс в легком костюме и шляпе. Он стал еще бледнее и худее. Уайльд растерян.

Уайльд (*едва слышно*) Наш маленький Робби.

Оба не двигаются.

Бози (*за сценой*). Кто это?

Уайльд (*громко*). Робби.

Через секунду на лестнице появляется Бози, натянувший брюки и рубашку. От возмущения он потерял дар речи. Постояв несколько секунд, снова уходит в спальню.

Мы не знали, что ты собираешься в Неаполь.

Росс. Я и сам не знал. (*Смотрит наверх. Поведение Бози смутило его.*) Оскар...

Уайльд. Я пребываю в состоянии некоторого замешательства. Мы приняли тебя за старую ведьму.

Росс. Старую ведьму?

1. Галилео, пожалуйста, ты можешь посмотреть, кто там за дверью? (*итал.*)
2. Конечно (*итал.*).

Уайльд. Да есть тут одна, крыс травит. Посетители нас не балуют.

Росс. Ясно.

Уайльд. Это приятель Бози. Его зовут Галилео. (*Бози молча уходит наверх.*) Ты не предупредил нас телеграммой.

Росс. Я не был уверен, что ты захочешь меня видеть.

Уайльд. Полно, я всегда рад тебе. (*Сопровождает это ледяной улыбкой. Свет за окном бледнеет.*) Последние дни мы питаемся засохшими сладкими булочками. Зато я могу предложить тебе бренди, целых три бутылки.

Росс. Спасибо. Не откажусь.

Уайльд. Наливай, не стесняйся. (*Росс как-то нервно подходит к столику, где стоит бутылка.*) Бози тут высказался по поводу моего нежелания сделать лишний шаг. Он прав. Этим, можно сказать, я и прославился. Не уехал из Англии, несмотря на все твои увещевания. Сидел сиднем. И продолжаю сидеть. (*Поглубже устроившись на стуле, закуривает.*)

Росс. Ты хорошо выглядишь.

Уайльд. Шутить изволишь. У меня вид англиканского епископа — старого педераста, которого заперли на ночь в винном погребе. Я обожаю лесть, но только когда это не касается моей внешности. (*Росс наливает бренди в два бокала.*) Какие новости в сфере искусств? Кто-нибудь еще пишет картины?

Росс. Не в том духе, который тебе близок.

Уайльд. Не сомневаюсь. Распространение фотографии, вместо того чтобы освободить художника от унылого правдоподобия, вынуждает его в панике вступать с ней в утомительное соперничество. (*Росс подает ему бокал.*) Благодарю. Мы живем в унылые времена.

Росс. Зарабатывать на жизнь сейчас непросто.

Уайльд. И это говоришь ты!

Росс. Я сам едва свожу концы с концами.

Уайльд. Тебе, Робби, я предсказываю блестящее будущее. Ты избрал единственно правильное ремесло на рубеже веков — торговля картинами. Снобизм, невежество и жадность соединились здесь в изумительных пропорциях. За капитализмом будущее. Я имел все возможности в этом убедиться.

Росс. После того как ты отбыл наказание?

Уайльд. Тюрьма — это не наказание. Наказание я отбываю сейчас. Твое здоровье.

Росс. Твое.

Пьют.

Уайльд. Откуда ты приехал?

Росс. Из Нерви... через Рим.

Уайльд. Ах, так. Теперь понятно. (*Смотрит на Росса, уже понимая, зачем тот приехал. Возникает напряжение.*) Вот такие дела. Сам видишь, как мы тут живем.

Росс. Вижу.

Уайльд. Дузе надеется поставить мою "Саломею", но нужен меценат. Проще говоря, небольшая ссуда пришлась бы весьма кстати.

Росс. Опять? Ты уже ко мне с этим обращался.

Уайльд. Разве?

Росс. Несколько месяцев назад.

Уайльд. Воображение явно начинает меня подводить. (*Натужно улыбается.*) Ссужать деньги, в принципе, значит выбрасывать их на ветер, но почему-то дающий предпочитает думать, что они будут употреблены, что называется, "с пользой". Никто не даст пять фунтов на наркотики; другое дело — прокатить детишек вверх по Замбези.

Росс. Тебе, Оскар, не дадут. Увы.

Уайльд. Да, не дадут. Тебе, Робби, когда ты еще не был таким резонером, тоже не давали. (*Эта откровенная враждебность заставляет Росса опустить глаза.*) Ничего, что-то наскребу. Надеюсь, зиму я как-нибудь переживу, а там — Тунис, лохмотья и гашиш!

Росс. В этой ситуации, видит Бог, моей вины нет.

Уайльд (*слова Росса его не впечатлили, все так же агрессивно*). Ты как будто рад, что между нами кошка пробежала?

Росс. Неправда.

Уайльд. Тогда в чем дело? (*Росс не отвечает, больная тема.*) Поведение моих друзей становится для меня все загадочнее.

Росс. Когда ты вышел из тюрьмы, все ждали тебя с распростертыми объятьями. Жаждали тебя увидеть. Мы встречали тебя с цветами. Мы подыскали тебе дом во Франции!

Уайльд. Ты хочешь сказать, что ваша дружба налагала на меня обязательства?

Росс. Дружба всегда налагает обязательства.

Уайльд (*отмахнулся, с горечью*). Моя — нет. Я дарил ее свободно. Направо и налево. Когда у меня были деньги, я раздавал их на улице первым встречным.

Росс. Оскар, я старался помогать тебе. При любой возможности. Помыслы мои чисты. Я хочу одного — примирить две враждующие стороны.

Уайльд (*по-прежнему не впечатлен, глядя Россу в глаза*). Ты привез плохие новости.

Росс. Я привез новости.

Уайльд. А...

Росс. Я не хотел, чтобы ты узнал их из письма. Плохие они или нет, судить тебе.

Уайльд. Как мило. Стало быть, мне предложен выбор?

Росс. Да.

Уайльд (*кивком дает понять, что его подозрения подтвердились*). Можно было понять по некоторым признакам. По письмам. По угрозам. Мои походы на почту увенчиваются не чеками, а дешевыми призывами. Обращенные ко мне письма убивают своей непреклонностью, словно исходят из Армии спасения. Пафос обращенных ко мне писем безжалостен.

Росс. Я говорил с Констанцией.

Уайльд. Да. Я догадался. Как она?

Росс. Неважно.

Уайльд. Я слышал.

Росс. Спина совсем ее замучила.

Уайльд. Грустно слышать.

Росс. Она упала и повредила позвоночник. Она прикована к постели. Прогноз неутешительный. Улучшения ждать не приходится.

Уайльд (*принял к сведению; после паузы*). А дети как?

Росс. С детьми, говорит, все в порядке.

Уайльд. Хорошо.

Росс. Разве что немного растерянны. Сирил все еще в Гейдельберге, Вивиан в Монако. Они научились играть в шахматы.

Уайльд. Обо мне спрашивают?

Росс. Часто.

Уайльд. Надежда однажды их увидеть — вот что меня поддерживает. Только это меня и поддерживает. Ради этого я живу.

Росс. Значит, у нас есть общая платформа, на которой можно строить. (*Уайльд недоверчиво на него смотрит.*) Констанция говорит, что она тебе писала.

Уайльд. Да. Часто.

Росс. Она говорит, что ты не отвечаешь.

Уайльд. Не отвечаю, нет.

Росс. Почему?

Уайльд. Мне нечего сказать!

Росс. Ты не отвечаешь на ее письма?!

Уайльд. Что мне ей сказать? Что Дузе хорошо играет, но все же не так хорошо, как Сара Бернар? Посплетничать об искусстве? Поговорить о переменчивой неаполитанской погоде?

Росс. Узнав, что ты в Неаполе, она заподозрила худшее. Кто едет в Неаполь в это время года?

Уайльд (*взрывается*). Робби, я вижу, ты приехал, чтобы взбесить меня. Вывести из себя.

Росс. Нет.

Уайльд. Ты принял ее сторону.

Росс. С чего ты взял?

Уайльд. Мало было поймать меня в капкан... подвергнуть суду... упрятать за решетку... уничтожить мою репутацию... отнять у меня Лондон, центром которого я был. Всего этого мало. Теперь мир, сломав меня, врывается в мой дом. Он так и будет преследовать меня? Он не успокоится? (*Готов испепелить взглядом своего гостя, но Росс принимает вызов.*)

Росс. Теперь всё в твоих руках.

Уайльд. Это ты так считаешь.

Росс. Нет. Так считает Констанция.

Уайльд. А есть разница? Разве это не одно и то же? (*Говорит на повышенных тонах, наседая на Росса, но тот уже качает головой, как бы говоря "нет".*)

Росс. Оскар, ты знаешь, что надо сделать. Ты знаешь, чего от тебя хотят.

Уайльд. О да!

Росс. Можно ничего не объяснять. Ты и так все знаешь. (*Сдерживая гнев, подходит к столику и подливает себе бренди.*)

Уайльд. Почему у меня такое ощущение, будто я вас всех подвел?

Росс. Я этого не говорил.

Уайльд. Я пытаюсь понять. Растолкуй мне. Нет, правда. Я не оправдал твоих надежд уже тем, что вышел на свободу? А чего бы ты хотел? Чтобы я вернулся обратно в тюрьму? (*Абсурдность этой мысли вызывает у него смех.*) Просто жить я не имею права, моя жизнь должна получить твое одобрение?

Росс. Не мое — Констанции. Я не говорю от ее имени, я всего лишь передаю ее мнение.

Уайльд. Всего лишь? Ты хочешь сказать, что не выступаешь в роли друга-утешителя? Вы не сидите в Нерви, ты и она, в полумраке комнат под лепниной в стиле рококо, со стаканом доброго кагора, печально склонив головы и тихо сокрушаясь: "Оскар, бедный, глупый Оскар..."?

Росс. Ты обещал. Еще находясь в тюрьме, ты ей обещал.

Уайльд. Ну-ну?

Росс. Ты не выполнил своих обещаний!

Уайльд (*качает головой, словно не веря своим ушам*). Что это? Меня снова судят. В моем же доме. Или вселенная превратилась в зал заседаний? Неужели трех судов недостаточно? Неужели судебные разбирательства просто приостановили на время моего заключения? Возвращаемся в зал, обшитый темным деревом, и снова надеваем парики? Что, дождевые капли отыграли свою музыку? Слушания возобновляются?

Росс. Оскар, есть соглашение. Ты поставил под ним свою подпись.

Уайльд. И что?

Росс. Она вправе потребовать его выполнения.

Уайльд. Вправе. О каком праве ты говоришь? О ее праве мне выговаривать? (*В ярости давит окурок.*) Она обвиняет меня в том, что я не отвечаю на ее письма. Она посылает мне фотографии детей. Я смотрю на них и плачу. Весь вечер напролет. Что я могу сказать? Как об этом напишешь? От нее приходит новое письмо. "Ты ничего не сказал о фотографиях. Какая бесчувственность! Ты не любишь своих детей". Она требует ответа. Какого? Это жестоко. Я, который вознес английский язык к свету... чтобы слова заиграли в его лучах... как я ей скажу: "Я люблю своих детей так сильно, что не могу писать"? (*Его переполняют чувства, в глазах блестят слезы.*) Шантажистка. Это все шантаж. "Веди себя так, как я сказала, и однажды ты увидишь своих детей..." Я играл с ними на полу в детской. Год за годом... что бы ни было... перед театром, после театра... я спешил домой к моим детям... и в какие бы притоны Ист-Энда ни заводила меня жажда приключений, чьи бы жесткие мужские губы не оскверняли мои, чьи бы бедра не вжимали меня в стену... я не знал имен этих мужчин, я не видел их лиц в темноте, в грубой животной темноте... что бы ни случилось, каждый вечер я торопился домой, чтобы рассказать своим детям сказку про добрую фею или привидения, про чудовищ или волшебную страну... Это мои дети, Робби. Детская — не спальня — была моим домом. (*Беспомощно вскидывает руку.*) А теперь она манипулирует моими мальчиками, как шахматными фигурами: захочет — двинет вперед, захочет — придержит. Это несправедливо. Я не видел их с тех пор, как меня отправили в тюрьму. Кто мы? Звери? Мы хуже. Зверь не разлучается с детенышами... Нет, я больше не могу... (*Его душит отчаяние.*)

Росс. Оскар, это война, и ты это знаешь. У нее нет другого оружия. Не давай волю своему негодованию, ни к чему хорошему это не приведет. Только к изоляции. К твоему угасанию.

Уайльд (*отворачивается, соглашаясь со сказанным*). Моя жизнь уходит в песок... песок, который никак не напьется красного вина. Когда уже она скажет: "Довольно"?

Росс. Когда ты оставишь Бози.

Молчание. Свет за окном теряет теплоту, опустился прохладный ясный вечер. Ранние сумерки.

Я приехал, чтобы сказать тебе: если ты не оставишь Бози, она с тобой разведется.

Уайльд. Оставить Бози?.. (*Пауза.*) И куда идти?

Росс. Ты обещал, что больше с ним не сойдешься. Ты поставил свою подпись под соглашением.

Уайльд. Нет.

Росс. Да!

Уайльд. Я перечитал соглашение.

Росс. Там все ясно сказано.

Уайльд. В соглашении, которое я подписал в заключении, оговорено, что по выходе из тюрьмы я не должен встречаться с людьми сомнительной репутации.

Росс. Ну? И что же?

Уайльд. А то. Лорд Альфред Дуглас не является человеком сомнительной репутации.

Росс. Ах, перестань!

Уайльд. Юридически. С точки зрения закона. Не является. Его репутация не была предметом судебного разбирательства.

Росс. Ты серьезно? Ты это всерьез?

Уайльд. Я с точки зрения закона человек сомнительной репутации. Но не он. Бози можно не любить. Я замечал, что некоторые мои друзья его не любят. Например, ты, Робби, разве не так? Я и сам, признаюсь, нередко использовал его в своих интересах. Он служит в обществе таким отталкивающим средством. Он помогает отвадить разных нежелательных людей. Готов также признать, что вся Европа пригвоздила его к позорному столбу. Молва сделала его олицетворением порока и разврата. И тем не менее. Из своих многочисленных тяжб я вынес следующее: только суд может признать его человеком сомнительной репутации.

Росс. Ты полагаешь, что тебе это поможет? Что твой аргумент перевесит?

Уайльд. Надеюсь.

На его губах игривая улыбка, но Росс по-настоящему зол.

Росс. Оскар, ты знаешь, что он за человек. Ты знаешь, как он с тобой обошелся.

Уайльд. И как же он со мной обошелся?

Росс. Когда ты от него отрекся, когда в тюрьме ты заявил, что впредь не желаешь его видеть, когда ты, наконец, дал ему понять, что считаешь его причиной своего падения, — что он сделал?

Уайльд. Не так громко. Он в спальне. Прямо над нами.

Росс. Он затеял публикацию писем...

Уайльд. Не надо об этом! (*Росс ждет.*) Не надо об этом! Не продолжай!

Росс. Он вознамерился опубликовать твои письма. С самыми интимными подробностями, которые касались только вас двоих...

Уайльд. Ни слова больше!

Росс. С нежностями, клятвами, любовными признаниями... чтобы потом их смаковали в светских салонах и смеялись над ними в мужских клубах по всей Европе. Чтобы вынули твое сердце и продемонстрировали всему миру... И это ты называешь любовью? (*Его взгляд требует ответа.*) Что ты молчишь?

Уайльд. Это была паника.

Росс. Паника?

Уайльд. Он меня не видел. Ему запретили видеться со мной.

Росс. Еще бы!

Уайльд. Он был в отчаянии. Он решил, что публикация поможет нашему делу. (*Пауза. Делает уступку.*) Ну да, ему не хватает рассудительности.

Росс. Чего ему точно хватает, так это изворотливости.

Уайльд (*молчит, затем отворачивается*). Ты ничего не понимаешь в наших отношениях.

Росс. Констанция просила тебя приехать.

Уайльд. Я не мог.

Росс. Это почему же?

Уайльд. Я только вышел из тюрьмы. Робби, будь справедлив. Мне было тяжело. Я был растерян. Я был не в себе.

Росс. Одно слово Бози, и ты уже бежишь...

Уайльд. Хорошо...

Росс. Что? Не прошло и недели. Десяти дней...

Уайльд. Хорошо!

Росс. Констанция тебя зовет — ты не реагируешь.

Уайльд. Он предложил мне жилье, и вот мы здесь. Мы будем вместе писать. Вот будущее.

Росс. И после этого ты удивляешься, что она в гневе? Ты словно нарочно делаешь именно то, что она просила тебя не делать!

Уайльд. Разве только она? Все общество! (*Горький смех.*) Вы все достойны презрения и осуждения. Все и каждый. Общество упрятало меня за решетку, стремясь доказать, что оно в силах разрушить мою связь с лордом Альфредом Дугласом!

Росс. Общество?

Уайльд. Да. Вы убедились, что это вам не под силу, и теперь общество жаждет мести. (*Уверенно кивает головой.*) Мои пьесы не ставят, меня чураются, как прокаженного, и дело не в моем грехе — нет, грех тут ни при чем! — а в том, что я отказываюсь усвоить этот урок морали. Переменить мой образ жизни значило бы признать, что я был не прав. Патриот, брошенный в тюрьму за любовь к родине, продолжает любить родину. Поэт, отправленный в тюрьму за любовь к мальчикам, продолжает любить мальчиков. (*В его взгляде беспощадность.*) Я отбыл свое наказание — мало? Кажется, от меня больше не требовалось? Разве я недостаточно пострадал? Недостаточно перенес? А-а, мы играем по новым правилам! Тюремный срок — это только прелюдия. Самого наказания уже мало. Теперь мне в глотку еще должны затолкать мораль по этому поводу. Чтобы я ею подавился.

Росс (*подавленный этим яростным напором, не сразу решается задать следующий вопрос*). Ты правда не видишь разницы... Оскар, ты правда не видишь разницы между теми, кто упрятал тебя за решетку, и теми, кто пытается тебе помочь?

Уайльд. Ну, почему же. Разница есть. Одни просто злобствовали, а другие пекутся о моем нравственном здоровье.

Росс. Ты несправедлив.

Уайльд. Да? А как ты себе это представляешь? (*Росс глубоко уязвлен его словами.*) Ну? Скажи? Во что оценена моя сговорчивость? Какое мне назначат содержание? Сколько она готова выплатить?

Росс. Ну...

Уайльд. Три фунта в неделю? Меньше. Сто пятьдесят фунтов в год.

Росс. Да.

Уайльд. По соглашению. Скрепленному подписями обеих сторон.

Росс. Естественно.

Уайльд. При твоем посредничестве. Мой единственный источник дохода. В противном случае развод, и тогда я не получаю ни пенса.

Росс (*опускает глаза*). Да.

Уайльд. План замечательный: голодная смерть. Я должен умереть от голода или вышибить себе мозги в неаполитанской общественной уборной! И при этом какая глубоконравственная подоплека! Какое изощренное лицемерие! (*Отворачивается; твердым голосом.*) Убейте меня из ненависти. Но убивать из желания меня переделать...

Росс. Констанция не пытается тебя убить. Ты сам себя убиваешь.

Уайльд (*отмахнувшись, закуривает дрожащей рукой*). Значит, быть посему. Публике по нутру такая смерть. Она находит ее поэтичной.

Росс. Ты говоришь о последствиях. Намерения же, Оскар, были другими. Разве я действую в интересах Констанции? Ты — не она — был и остаешься моим другом. Я стремился быть только посредником между вами. Посредником и больше никем.

Уайльд (*жестко*). Тогда принеси мне бренди.

В комнате темнеет. Уайльд сидит неподвижно в своем кресле. Росс выполняет его просьбу.

Я знавал людей высоких моральных принципов, и всех без исключения отличали бессердечность, жестокость, мстительность, редкостная глупость и отсутствие всякого понятия о гуманности. Нравственный человек — самое низменное животное. (*Смотрит, сколько ему налили в бокал.*) Оставь бутылку. (*Устраивается поудобнее, впереди целый вечер. Росс ставит рядом с ним бутылку.*) Я предлагал жить раздельно.

Росс. Этого недостаточно.

Уайльд. Нет?

Росс. Оскар, это несерьезно.

Уайльд. На расстоянии двух кварталов.

Росс. Ты знаешь, чего она хочет.

Уайльд. Да? Ты так полагаешь? Два квартала мало? А сколько надо? Три? (*Росс, теряя терпение, только головой качает.*) Больше? Может,

ты принесешь глобус, Робби? Или сядем с картой, по-дружески, ты и я, и прикинем идеальное расстояние. Разные города? Разные страны? Разные материки? Ты укажешь мне границу, которую она сочтет приемлемой?

Слышно, как Галилео зовет Бози по-итальянски. Росс, посмотрев вверх, подливает себе вина.

Росс. Это твое дело. Решать тебе.

Уайльд. Ну да. Это я уже слышал.

Росс. Ты можешь и дальше использовать его как отталкивающее средство. Но эти средства действуют без разбора. Они отталкивают и твоих истинных друзей.

По лестнице спускается Бози в светлой паре, настоящий джентльмен. За ним Галилео. Оба хохочут, являя собой картину беззаботной молодости. По всему, Бози решил встретить Росса запросто, без церемоний.

Бози. А, Робби! Добро пожаловать в наши края.

Росс. Благодарю.

Бози. Ты проделал большой путь.

Росс. Да.

Бози. Ты ведь прежде здесь не бывал.

Росс. Нет.

Бози. Мой друг Галилео приглашает меня на танцы. Не желаешь присоединиться?

Росс. Не могу. Я уезжаю сегодня ночным поездом.

Бози. Так скоро? (*Уайльду, с нежной улыбкой.*) А ты, Оскар?

Уайльд. Извини. Мои танцы в прошлом. (*Тянется к столику и поднимает двумя пальцами конверт.*) Письмо от твоей матери.

Бози. Благодарю. (*Непринужденно подходит и забирает письмо.*) Приятно было тебя увидеть, Робби. Хоть и мельком. (*Уайльду.*) Не жди меня. Я вернусь поздно.

Уайльд. Ключ взял?

Бози. Взял. Всем счастливо. Развлекайтесь.

Уайльд. Постараемся.

Галилео. Arrivederci. É stato un piacere. Alla prossima[1].

Уайльд. Потанцуй за меня, Бози. Один танец — в мою честь.

Бози, смеясь, уходит в сопровождении Галилео. Уайльд берет Росса за руку.

А ты, Робби, со мной разве не останешься? Разве мы не проведем вместе этот вечер?

Росс. Не могу.

Уайльд. Нет?

1. До свидания. Мне было очень приятно. До встречи (*итал.*).

Росс. Правда, не могу. Я должен возвращаться в Англию.

Уайльд. Ну да. (*За окном темнеет.*) Знаешь, в тюрьме, по прошествии нескольких месяцев, наступил поистине ужасный момент... я заболел дизентерией, желудок отказывался принимать пищу... после однообразной физической работы меня бросали в одиночку, где я задыхался без воздуха... и вот однажды ко мне наведался начальник тюрьмы. Он сказал: "Уайльд, учитесь терпению..." На что я ему ответил: "Терпению я бы учился с радостью, но здесь меня учат безразличию..."

На глазах у него слезы — ситуация безвыходная. Росс, тоже взволнованный, опускается перед ним на колени.

Приятно было побеседовать. Я здесь никого не вижу. Мне будет не хватать твоего общества, Робби. И наших разговоров.

Росс. Прости. Мне больно говорить... не знаю, как сказать... я должен обо всем доложить Констанции...

Уайльд отнимает свою руку и отворачивается, не желая удостаивать его ответом. Росс встает с колен — ответ он знает без слов.

Что ж. Значит, так. Рад был тебя увидеть, Оскар. У меня при себе всего два фунта. Для меня даже два фунта — деньги. Билет мне купила мать. Я стеснен в средствах. Да, торговля картинами, как ты говоришь, прибыльное дело, но не для того, кто известен как старый друг Оскара Уайльда. (*Деньги у него в руке.*) Оставить здесь?

Уайльд (*кардинальский жест одним пальцем*). Оставь.

Росс кладет деньги на столик возле него. Хочет приблизиться, но Уайльд его опережает.

Увидимся когда-нибудь.

Росс понимает, что аудиенция закончена. Он выходит и прикрывает за собой дверь. Уайльд застыл в кресле. Нарастающая музыка заполняет все пространство. В гостиной сгущаются сумерки. Проникший в окно луч маяка снова обшаривает комнату и мимоходом выхватывает из темноты Уайльда.

Прошло время. Ночь. Уайльд сидит все в том же кресле. Бутылка бренди почти выпита. Тлеющий кончик сигареты — единственный признак жизни. Но вот на лестнице, с газовой лампой в руке, появляется Б о з и в летней паре. Он начинает спускаться и с удивлением обнаруживает Уайльда бодрствующим. Музыка стихает.

Сцена вторая

Бози. Оскар?.. (*Уайльд шевельнулся в кресле.*) Ты здесь?

Уайльд. Да.

Бози. И давно ты так сидишь? Ты спал?

Уайльд. Нет.

Бози. Ты не слышал, как я пришел? Почему ничего не сказал? Не заговорил со мной?

Уайльд. Увидев, что ты вернулся один, я потерял дар речи.

Бози. Очень смешно.

Уайльд. Спасибо.

Бози (*ставит лампу, берет со стола записную книжку Уайльда*). Ага. Ты писал?

Уайльд. Да. Я писал пьесу.

Бози. В темноте?

Уайльд забирает у него записную книжку и кладет обратно на стол.

Ты большой оригинал.

Уайльд. Ты полагаешь?

Бози. Сидишь на одном месте. Когда ты последний раз вставал?

Уайльд. Не так давно. За то время, что я сижу в этом кресле, солнце совершило всего один оборот.

Бози зажигает вторую лампу, и в комнате становится светлее.

Знаешь, когда я жил на Тайт-стрит, я однажды взял кеб, чтобы добраться на вечеринку, проходившую в ста метрах от моего дома.

Бози. Меня уже ничего не удивляет.

Уайльд. Это был мой личный протест против бездумного культа здорового образа жизни. (*В улыбке Бози сквозит нежность.*) Еще я никогда не понимал буддизма. Целая религия, посвященная процессу дыхания. Какой в этом смысл? Мы все равно дышим, хотим мы того или нет. Лично я в дыхании, как и во всем остальном, руководствуюсь только одним принципом — тратить как можно меньше энергии.

Бози. Ты вставать не собираешься?

Уайльд. Нет.

Бози. Ты хоть поспал немного?

Уайльд. Нет.

Мы впервые видим их вдвоем. Оба держатся непринужденно.

В идеале всем напиткам я предпочитаю анисовую. Особенно вторую порцию. Я пью анисовую не потому, что от нее засыпаю — я ни от чего не засыпаю, — а потому что в эту минуту *верю*, что усну. Вот тебе пример практической пользы науки. Напитка, который бы помог мне уснуть, не существует. Зато есть напиток, порождающий иллюзию, что я могу уснуть.

Бози. Да.

Уайльд. Вот так. (*Гасит окурок.*) Я выпиваю вторую порцию анисовой, и появляется уверенность: "Сегодня я буду спать". Главное — верить. (*После короткой паузы.*) Так же и с любовью.

Бози. С любовью?

Уайльд. Да.

Бози. Каким образом?

Уайльд. Существует грубейшее заблуждение, что любовь — это своего рода иллюзия.

Бози. А что, нет?

Уайльд. Нет. Вина за распространение этой ошибки лежит на посредственных поэтах. "Я словно в угаре", — говорят любовники, как будто их куда-то завлекли обманом. А когда роман заканчивается, когда они разлюбили, то говорят: "Мои иллюзии развеялись, теперь я вижу его так ясно".

Бози. Разве они не правы?

Уайльд. Нет, Бози. Все наоборот. (*Они смотрят друг другу в глаза.*) Мир будней подернут пеленой. Все видится как в тумане. Только любовь позволяет увидеть истинного человека. Истина о человеке открывается через любовь. Любовь — не иллюзия. Иллюзия — жизнь.

Молчание. Бози пошевелился.

Бози. Ты слышал, как я вошел?

Уайльд. Да, конечно. Давным-давно.

Бози. Я вернулся рано.

Уайльд. Я слышал, как ты мерил шагами спальню.

Бози. Я думал.

Уайльд. Понятно.

Бози. Между прочим, мы здесь уже три месяца.

Уайльд. Да.

Бози. Так дальше продолжаться не может.

Уайльд. Верно.

Бози. Я хочу сказать, у нас денег нет.

Уайльд. Точно. Ты совершенно прав. "Баллада Редингской тюрьмы" выйдет только в следующем году.

Бози. Что о ней сказал Робби?

Уайльд. Он ничего не сказал. Надо думать, не в восторге. Молчание — самая действенная форма литературной критики.

Бози (*сразу насторожился*). Как он... вообще?

Уайльд. Робби? Да никак. Нисколько не изменился.

Бози. Да. Робби не меняется.

Уайльд. Говорит тихим, ровным голосом. Такие люди почему-то считаются скромниками. А по-моему, это высшее проявление высокомерия — не делать никаких усилий, чтобы тебя услышали. Я всегда должен к нему наклоняться. Слух у меня неважный, но не настолько же...

Бози. Вот именно.

Уайльд. Избавь нас, Боже, от надменных тихонь.

Бози. Он принес хорошие новости?

Уайльд. Хорошие новости?

Бози. К нам ехать... не ближний свет.

Уайльд. Да уж.

Бози. Могу я узнать, что он тебе сказал?

Уайльд (*с напускным безразличием*). Уистлер все еще занимается пачкотней.

Бози. Ну-ну...

Уайльд. "Кафе Рояль" все еще пользуется популярностью. Джентльмены, садясь, не закидывают ногу на ногу. Подмигивание как форма общения объявлено вне закона. Джентльмены, заботящиеся о своем положении в обществе, прикрывают зад дорогой материей в три слоя. Я считаю, портняжная гильдия должна пронести меня по Савил-Роу[1] на руках: отныне целое поколение респектабельных мужчин вынуждено прятать тылы под дорогостоящей и весьма плотной тканью. Мой арест, слава Богу, принес ощутимую прибыль.

Бози. Но не тебе.

Уайльд. Нет. Не мне. (*Понимает, что ему не удалось перевести разговор.*)

Бози. Оскар, я не зря мерил шагами спальню. Я пришел к выводу.

Уайльд. Вот как.

Бози. Я пришел к тому, что в некотором смысле мы сами виноваты.

Уайльд. Виноваты?

Бози. Тебе это не приходило в голову? (*Уайльд хмурится, предпочитая не отвечать.*) По-твоему, человек просто живет? Его жребий, его испытания... по-твоему, все зависит только от случая?

Уайльд. Прости. Я тебя не понимаю.

Бози (*смотрит на него, настраиваясь*). Оскар, я не хочу сделать тебе больно...

Уайльд. Само собой...

Бози. Но неужели ты не чувствуешь... наша жизнь в Неаполе... этот дом... неужели ты не видишь в этом некой справедливости?

Уайльд. Справедливости?

Бози. Именно. (*Уайльд озадаченно морщит лоб.*) Да посмотри же. Оглянись вокруг. Пустой дом, пугающее отсутствие прислуги, крысы наконец! Безденежье, голод, тщета! Ты! Я! Наши бесконечные ссоры! Однообразные вечера... Ты не задумывался, тебя это не наводило ни на какие мысли? Это кресло, в котором ты в одиночестве просиживаешь ночи напролет, брошенный друзьями, потерявший репутацию...

Уайльд. Вот мы и добрались до моей репутации.

Бози (*идет на попятный*). То есть...

Уайльд. Продолжай. Пожалуйста. Обвинение должно набирать обороты.

Бози. Оскар...

1. Лондонская "улица модников", где расположены мастерские, шьющие эксклюзивную мужскую одежду на заказ.

Уайльд. Я слышу монументальные ноты.

Бози (*с улыбкой, как бы расписываясь в своем поражении*). Звучит жестоко, а я не хотел бы причинить тебе боль...

Уайльд. Ну разумеется.

Бози. Но неужели тебе никогда не приходило в голову, что в некотором смысле мы получили по заслугам?

Уайльд. По заслугам?

Бози. Да.

Уайльд. Господи. "По заслугам"... какой пафос. Я никогда толком не понимал, что это значит. Туповат, наверно. Растолкуй, сделай милость.

Бози. Оскар...

Уайльд. Существует некая справедливость — в этом состоит твое утверждение?

Бози. Возможно.

Уайльд. Итак, справедливость все-таки есть? Не иначе тут поработала наша старая знакомая — Судьба?

Бози. Ну...

Уайльд. И не просто поработала, а учинила настоящий разгром?

Бози. Боюсь, что так.

Уайльд. Ты хочешь сказать... если я тебя правильно понял... по-твоему, судьба не слепа? Что это с тобой, Бози? Позднее прозрение?

Бози. Скорее раннее.

Уайльд. Судьба сдала нам такие карты — и за что? — за то, что мы не так себя вели?

Бози. Не мы, Оскар. Ты.

Уайльд (*кивает, наконец до него дошло*). А, вот ты о чем. Ну да, конечно. Теперь уразумел. Старая песня...

Бози. Да...

Уайльд. Первопричина всех наших бедствий. Как тебе кажется.

Бози. Не как мне кажется, Оскар. Как есть.

Уайльд (*кивает*). Поставили точки над i. Внесли ясность.

Бози. Да.

Уайльд. Вернулись в исходную точку. Fons et origo[1].

Бози. Твоему решению солгать.

Уайльд. Ну, разумеется.

Бози. И упорствовать во лжи. (*Срывается на крик.*) Отсюда все несчастья!

Уайльд (*тянется к бренди*). Мы это уже проходили, Бози. Стоит ли к этому возвращаться? По мне, уж лучше ты по ночам рыбачь.

1. К началу всех начал (*лат.*).

Бози. Я не могу тебе простить! Не могу тебе этого простить...

Уайльд. И это мы слышали.

Бози. Публичная ложь! Не это ли твое главное достижение, за которое в основном тебя и будут помнить?

Уайльд. Очень может быть.

Бози. Ты получил своих зрителей! В суде "Олд Бейли" у тебя был шанс! Защитить греческую любовь! (*Распаляется в негодовании.*) Как это оценит история? История тебя забудет...

Уайльд. Не сомневаюсь.

Бози. Ты останешься в людской памяти как человек, устыдившийся своей природы! Твои пьесы будут преданы забвению. Их не будут исполнять. Почему? Потому что ты не дерзнул. Ты не встал во весь рост.

Уайльд. Ты считаешь, в этом все дело?

Бози. Когда наступят лучшие времена, когда этот род любви наконец поймут и оценят, ты будешь заклеймен как трус. (*Вновь срывается на крик.*) Неужели тебе ни разу не приходило в голову *сказать правду*?

Уайльд. Публично?

Бози. Разумеется.

Уайльд (*задумался*). Если совсем честно... нет, ни разу.

Бози. Вот... стоит уклониться один раз, в главном, и пошло-поехало! Ты не можешь без компромиссов! Без этих уверток! А я не могу так жить!

Уайльд. Разумеется.

Бози (*уже спокойнее, готовый высказаться по существу*). Оскар, я давно хотел сказать... я понимаю, тебе неприятно это слышать... но, с моей точки зрения, в нашей ситуации мне пришлось гораздо тяжелее.

Уайльд. Ну да. (*После короткой паузы.*) В каком смысле?

Бози. Я молод.

Уайльд. А-а.

Бози. У меня все впереди.

Уайльд. Конечно.

Бози. А ты уже немолод. Твои лучшие годы пройдены.

Уайльд. Возможно. (*Такой поворот его несколько удивил.*) Если тебе угодно перевести разговор в эту плоскость.

Бози. Все потерять, когда тебе за сорок... печально, да, даже трагично. Я не отрицаю.

Уайльд. Нет...

Бози. И никогда не отрицал. Но я! Все потерять, когда только начинаешь жить!

Уайльд. Да, я понимаю. (*Стряхивает пепел.*) Действительно, как-то нескладно.

Бози (*не слушая*). Я не могу этого допустить! (*Медлит, прежде чем сразить главным аргументом.*) И потом. Имей в виду: последнее время мы об этом как-то не говорили, но, если помнишь, когда мы познакомились... и вообще... я тебе говорил и достаточно прямо: по природе я не очень-то и расположен к мужчинам... в смысле *только* к мужчинам...

Уайльд. Угу.

Бози. В отличие от тебя, я не предрасположен к однополой любви... (*Уайльд кажется безучастным.*) Для меня, сам знаешь, это был всего лишь этап...

Уайльд. Ну да...

Бози. ...этап, который я должен был пройти в период возмужания...

Уайльд. Да... хотя аппетит, который ты при этом обнаруживал, какой-нибудь недалекий человек мог бы ошибочно принять за своего рода чревоугодие.

Бози (*с кивком, означающим: я от тебя ждал чего-то в этом роде*). Как остроумно...

Уайльд. Прошу прощения...

Бози. Продолжай шутить...

Уайльд. Спасибо.

Бози. Ты всегда отпускал дешевые шутки.

Уайльд. Не всегда. Тут ты не прав. Когда-то мне за них платили. И даже немалые деньги.

Бози. Я не гомик!

Уайльд. Нет. (*После паузы, тихо, так что Бози его не слышит.*) Просто большой мастер мимикрии.

Бози. Да, ты прав, иногда я позволял себе вольности...

Уайльд. Раз или два...

Бози. У меня был опыт определенного рода. Мне случалось спать с мужчинами...

Уайльд. Остановись, Бози, не увлекайся...

Бози. Порой я позволял себя увлечь, не отрицаю...

Уайльд. Например, эта ночь на Капри.

Бози. Довольно! Хватит твоих шуток! (*В его голосе мгновенно появляется угроза.*) Да, я позволял себе вольности, но при этом всегда — всегда! — знал, что в любую минуту могу остановиться.

Уайльд. Тебе можно позавидовать.

Бози. В любую минуту! (*Обозначив свою позицию, с облегчением переводит дух.*) Видит Бог, после Оксфорда я повидал немало твоих друзей, этих молодящихся педерастов...

Уайльд. В самом деле?

Бози. Господи! Какой кошмар. Закончить, как они. Нет уж, благодарю покорно. Сидеть с размалеванным, напудренным лицом, когда тебе уже за сорок, в каком-нибудь баре... нет, это не для меня. Моя семья достойна лучшей судьбы. Я заслужил лучшее будущее. Я всегда знал, что пойду дальше.

Уайльд. И ты пойдешь? Я тебя правильно понял? Ты идешь дальше?

Красноречивое молчание. Бози застыл.

Бози (*искренне*). Оскар, ты знаешь, я тебя не оставлю, если ты сам этого не захочешь. Это было бы непростительно. Я сам позвал тебя сюда.

Уайльд. Позвал.

Бози. Это была моя инициатива, и я это еще раз подтверждаю. А сколько людей тебя оставили! Сколько людей тебя предали! Нельзя сказать, что ты удачно выбирал себе друзей.

Уайльд. Ну что ты. Выбирать друзей — это мой дар. Вот то, что я за них держусь, действительно мое слабое место.

Бози. В общем, ты меня понял.

Уайльд. Да.

Оба молчат в предчувствии неизбежного. В окно проник луч света: на горизонте сереет занимающееся утро.

Светает. Чтобы это понять, мне даже не надо оборачиваться. Как будто руку протянули. Я чувствую это спиной.

Бози (*делая шаг к нему*). Оскар...

Уайльд. Извини, но я тебя слышал.

Бози. Слышал?

Уайльд. Да.

Бози. Ты о чем?

Уайльд. Я сидел в этом кресле. Я прислушивался. Всю ночь прислушивался. Я слышал, как ты ходил там наверху.

Бози. Понятно.

Уайльд. Твои шаги, твои мысли... я их услышал. Хотя и усомнился. Зимой? Назад на Капри? Я рассуждал так: но ведь сезон закончился. Даже изгои вроде нас... даже мы не отправляемся на Капри в декабре.

Бози (*ему явно не по себе*). Оскар, ты пойми... Для тебя Неаполь... ты здесь пишешь, и в этом твое назначение, в этом есть смысл. А меня что здесь держит? Что? (*Уайльд молча ждет продолжения.*) А там моя семья.

Уайльд. Понимаю.

Бози (*не дождавшись протестов, обретает уверенность*). Я получил письмо от матери.

Уайльд. Да, я заметил. Мне следовало бы попросить хорошее жалованье как консьержу. От моего внимания ничто не ускользает. Ты прочел письмо? (*Бози кивает.*) И когда же ты успел его прочесть?

Бози. В кафе...

Уайльд. Ага...

Бози. Мы прочли его вместе с Галилео, и я решил сразу вернуться домой.

Уайльд. Тебя, я так понимаю, удовлетворило содержание письма?

Бози. Она предложила мне денег.

Уайльд. Это хорошо. Ну и...

Бози. Она предлагает мне финансовую поддержку. Она готова все простить. (*Растроган, опустил глаза.*) Ты должен понимать, как это для меня важно.

Уайльд. Ну, еще бы...

Бози. Временами я в отчаянии думал — всё... она меня разлюбила и уже не сможет снова полюбить. Но она великодушно закрывает глаза на прошлое. (*После паузы, весомо.*) Она предлагает мне триста фунтов годовых.

Они встречаются взглядами.

Уайльд. Ну...

Бози. Да...

Уайльд. Триста фунтов — это прилично, кто бы спорил. Но скажи: эти деньги тебе даются на определенных условиях?

Бози. Оскар...

Уайльд. Почему я спрашиваю? Уж не открылся ли у меня дар ясновидения? Так каковы же условия? (*Бози молча на него смотрит.*) Кажется, двух минут не прошло, как ты пообещал, что не оставишь меня.

Бози. Пообещал, да.

Уайльд. Итак. Я сидел в кресле, я слышал все, что происходит наверху. (*С неожиданным сарказмом.*) Ты единственный человек на земле, кто *пакует чемоданы, с тем чтобы никуда не ехать*... я правильно понимаю?

Бози (*официальным тоном, словно формулирует юридическую позицию*). Ты меня слышал. Оскар, ты слышал о моих намерениях. Я сказал, что не оставлю тебя без твоего согласия. Так я сказал. Я жду твоего согласия.

Уайльд не отвечает. Бози качает головой, словно задетый этим молчанием.

Я не желал ничего, кроме твоего счастья. Я хотел сделать тебя счастливым. Но и тут, как и во всем остальном, нас постигла неудача. Слишком глубоко укоренилась в тебе ложь.

Уайльд. Ты считаешь?

Бози (*неожиданно повышая голос*). Как можно молчать? Почему ты упорно не хочешь высказаться начистоту?

Уайльд. Я не ищу одобрения. Ни общества, ни отдельных лиц. Я живу исключительно по собственным правилам. Вот и весь ответ.

Бози. Но как можно что-то понять, ни разу не проверив?

Свет за спиной Уайльда начинает набирать силу.

Уайльд. Однажды я попробовал апеллировать к суду общественного мнения. Все только этого и ждали. Второй раз я не доставлю обществу такого удовольствия. Если для того, чтобы быть понятым, я должен произносить зажигательные речи, делать заявления и сочинять скучнейшие, бессмысленные пассажи, изобилующие абстрактными существительными, тяжелыми как папье-маше, — то я говорю "нет"! Слишком высока цена.

Бози. Но почему?!

Взгляд Уайльда говорит о том, что вопрос этот смешон в силу очевидности ответа.

Уайльд. Письма в газеты? Памфлеты? Обращения к известным ученым и людям искусства с просьбой о поддержке? Подробное вхождение в детали болезни, не являющейся болезнью? Преступление, не являющееся преступлением? Прикоснуться пером к бумаге значит признать вину. А мне, Бози, не в чем признаваться! Уже одно обращение, само ходатайство означает признание их права судить меня. Я не признаю за ними такого права. Я не стану никуда обращаться. Дело сделано, и я не прошу о снисхождении. Я никогда не жаловался. Сбросьте меня с утеса, швырните в геенну огненную... все что угодно, только не просите меня вымаливать прощение. Никогда не просите меня вымаливать прощение.

Бози (*помрачнел; ситуация тупиковая*). И что же дальше? Будешь жить... будешь жить здесь один?

Уайльд. Лучше с тобой.

Бози. Оскар, я же объяснил. Это невозможно. Я не могу с тобой остаться.

Уайльд (*с улыбкой, обескураживающе спокойно*). Вчера Робби приезжал сюда по наущению моей шантажистки-жены. На ее требование порвать с тобой отношения я ответил отказом. За что был лишен всякой финансовой помощи.

Бози. Нет!

Уайльд. Увы. У меня ничего нет. Даже забавно. Правда, забавно. Сколько раз ты от меня слышал: "Я не могу без тебя жить". До сих пор это шло из сердца. Сейчас это крик бумажника. Посмотри на меня, Бози. (*Встречается с ним взглядом.*) "Я не могу жить без тебя".

Нелепость ситуации заставляет их обоих улыбнуться.

Бози. Смешно...

Уайльд. Да.

Бози. Это действительно забавно. (*Кивая, отходит.*) А ведь я, пожалуй, смогу тебе помочь.

Уайльд. Каким образом?

Бози. Ты недолюбливаешь мою семью. Считаешь их людьми черствыми. Но ты не осознаешь: они давно приняли на себя часть вины за случившееся. Да-да. Они понимают, что, бросив вызов обвинению, ты отчасти защищал и мои интересы.

Уайльд. Отчасти?

Бози. Ну конечно. Моя семья... все Куинсберри признают, что у них есть определенные обязательства перед тобой. Так сказать, долг чести, который они не прочь "конкретизировать". Об этом пишет моя мать.

Уайльд. Конкретизировать?

Бози. Она говорит об этом в своем письме.

Оба напряжены. Уайльд сидит с непроницаемым лицом, понимая, что конец близок.

Уайльд. Так, значит.

Бози. Да...

Уайльд. Вопрос ребром.

Бози. Вот-вот.

Уайльд. И сколько же конкретно она предлагает?

Бози (*ответ, математически точный, готов*). Она выплатит тебе две сотни.

Уайльд. Две?

Бози. В два приема.

Уайльд. И когда же?

Бози. Первую сотню сразу.

Уайльд. Сотню сразу?

Бози. Да.

Уайльд. А вторую?

Бози. В течение месяца.

Уайльд. Две? Всего две?

Бози. Нет. (*После короткой паузы.*) И еще три, когда она будет располагать соответствующей суммой.

Уайльд. Всего, стало быть, пять? Пятьсот фунтов?

Бози кивает. Уайльд сидит не шелохнувшись.

Бози. Она выдвигает одно условие. Это касается как твоих денег, так и моих.

Уайльд. Само собой. Весь мир настаивает на этом условии. Ну вот, никто не причиняет другому боль. И все же.

За спиной Уайльда свет нарастает. Он пробует пошевелиться. Ноги затекли.

Кажется, я засиделся. Мне надо размять ноги. Помоги мне.

Бози подходит, берет его за обе руки, тянет вверх. Согнутая фигура мучительно распрямляется. Уайльд встает на ноги и, пыхтя, делает несколько неуверенных шагов.

Ну вот. Дело сделано.

Бози. Ты согласен?

Уайльд. А что мне остается? Строго говоря, серебряные монеты причитаются тебе, а получу их я. (*Махнул рукой.*) Ты свободен. Ты всегда был свободен. Ступай.

Он выходит. Бози в последний раз обводит взглядом комнату. Неожиданно скоро возвращается Уайльд со стаканом воды.

Обойдемся без речей, Бози. Без упреков. Всякая сентиментальность вызывает у меня отвращение. У меня комок в горле, но не от избытка чувств, просто горло сдавила петля. (*Мимоходом взглянув на Бози.*) Когда поезд?

Бози. Скоро.

Уайльд. Ты уезжаешь первым поездом?

Бози. Да. Совсем скоро.

Уайльд. И когда я увижу первую сотню? (*Садится в другое кресло, чтобы видеть рассвет.*)

Бози (*то, как быстро Уайльд принял это предложение, его несколько смутило*). Знаешь, Оскар, у меня часто такое чувство, будто я играю не свою роль. Я ведь не рожден быть бунтарем...

Уайльд. Нет.

Бози. Наша встреча — чистая случайность. А в результате я стал изгоем.

Уайльд. Действительно.

Бози. Вот парадокс. Я мечтал о том, чтобы примириться с семьей. Теперь это получится.

Уайльд. Что ж, все складывается удачно.

Бози. Предложение моей матери — это возможность вернуться.

Уайльд. Отлично. Уверен, ты осуществишь свою мечту. В твоем кругу кровные узы всегда торжествуют над сентиментальными привязанностями. Я счастлив, что могу послужить делу воссоединения семейства. Если Куинсберри воссоединятся, значит, мои страдания были не напрасны.

Бози (*уловив интонацию*). Оскар, я бы не хотел, чтобы у тебя осталась горечь.

Уайльд. Нет? Ладно, пусть не будет горечи. Что же ты мне пожелаешь?

Бози. Оскар, мы честно пытались. Разве нет?

Уайльд. О да.

Бози. Я очень привязан к тебе и на прощание хочу пожелать тебе душевного покоя.

Уайльд (*улыбается, последние слова его позабавили*). Душевного покоя? Ну, конечно. Об этом можешь не волноваться. В отличие от тебя, я отдаю себе отчет в своих действиях.

Бози. Что ты имеешь в виду?

Уайльд. Для меня в жизни главенствующим принципом всегда была любовь. А для тебя — власть. (*Бози смотрит на него в ужасе.*) Видимо, это семейное. Мне жаль тебя, Бози. Власть может принести целый букет наград, но покой не входит в их число. (*Бози молчит.*) Ты позвал меня, ты пригласил меня в Неаполь, но двигало тобой не чувство, ты хотел продемонстрировать всем свою власть надо мной.

Бози. Это не так.

Уайльд. Не огорчайся. Я обрету покой гораздо раньше, чем ты, обещаю тебе.

Бози (*неприятно задетый этой странной фразой*). Что это значит?

Уайльд. Ты отнял у меня то, чему больше всего завидовал.

Бози. А именно?

Уайльд. То, чего желал все эти годы. (*Ставит бокал, возвращается на прежнее место. Подняв вверх блокнот, показывает пустые страницы. Бози смотрит на них издали, поверх его головы.*) Ничего. Пустые страницы. Что я пишу? Списки продуктов, которые не могу себе позволить. Ты добился своего. Я замолчал.

Бози (*вне себя от обвинения*). Как ты можешь? Как ты можешь так говорить? Я восхищаюсь твоим талантом. Я преклоняюсь перед ним. Я сам поэт!

Уайльд усмехается, но мечущийся по комнате Бози этого не видит.

Ты хочешь вот так расстаться? Оставив меня с этим обвинением? В чем — вдумайся! — ты меня обвиняешь! Я хотел, чтобы умолк голос величайшего драматурга современности?

Уайльд. Причина ли ты моего молчания или лишь его оправдание, результат налицо. Потерять жизнь — не велика беда. Но потерять мое искусство... (*Он спокоен. Отъезд Бози словно помог ему обрести уверенность.*) Подойди ко мне. Ну же. Сделай несколько шагов. Еще один завершающий штрих. (*Бози медленно подходит.*) Я видел тебя на протяжении шести лет. Больше я тебя не увижу. Ближе, ну. (*Но вот стоять ближе уже невозможно, их тела почти соприкасаются.*) Без моего прощения ты никогда не обретешь свободы. Поцелуй меня.

Бози наклоняется. Это поцелуй Иуды, краткий миг. На губах Уайльда довольная улыбка — ритуал совершен. Его ладонь ложится на плечо Бози.

Вот теперь иди.

Бози молча выходит. Взошедшее солнце начинает согревать комнату своим теплом. Уайльд гасит лампы, допивает воду. На лестнице снова появляется Бози с дорожным багажом. Он ставит его у дверей.

В тюрьме я перечитывал житие Христа. Снова и снова. Ничего лучше мне читать не приходилось. Но там есть один изъян. Христа предает Иуда, человек почти посторонний. Христос его толком и не знает. Было бы художественно убедительнее, если бы его предал Иоанн. Любимый ученик.

В его словах нет ни горечи, ни обиды. И Бози не производит впечатление оскорбленного, скорее человека, который закрывает очередную главу своей жизни.

Мне не так много осталось. В новое столетие мне не войти.

Бози (*кивает*). Ну, я пойду.

Уайльд. Иди.

Бози. Мне пора. Письма будешь мне пересылать?

Уайльд. Конечно.

Бози. Что ж... (*Короткая пауза.*) Прощай, Оскар.

Уайльд. Прощай.

Бози уходит. Уайльд открывает балконную дверь, чтобы ощущать утреннее тепло. Музыка. Хотя Уайльд стоит к нам спиной, его голос заполняет зрительный зал.

Каждый судебный процесс — это суд над жизнью, каждый вердикт — смертный приговор. На мою долю выпало три процесса. После первого, где я выступал обвинителем, меня арестовали; в следующий раз я оказался в камере предварительного заключения; последний суд стоил мне двух лет тюрьмы. В обществе, каким мы его создали, для меня нет места, ему нечего мне предложить; но у Природы, проливающей свой благодатный дождь равно на праведных и неправедных, найдутся для меня расщелины в скалах, где можно спрятаться, и укромные долины, в тиши которых я смогу плакать без помех. Она зажжет в ночи звезды, чтобы мне не оступиться в потемках на чужбине, и пустит ветер поверх моих следов, чтобы они никого не привели к моей боли. Она омоет меня в своих водах и уврачует горькими травами...

Уайльд снова усаживается в кресло, берет со столика книгу и углубляется в чтение. Над морем поднимается сверкающее солнце.

Влодзимеж Ковалевский

Дом Денглера

Рассказ

Перевод с польского Ольги Катречко

ДВОР лежал на развалинах. Формой он напоминал огромную тетрадную скрепку, зажатую между тремя улицами — Кшивицкого, Кошутской и Станислава Ворцеля[1]; эти имена ассоциировались с самопожертвованием во имя общественного блага и любовью к простому человеку. Внутри — одичавшие фруктовые деревья, пирамиды угля перед котельной, пандус с пустыми ящиками на задах продмага, дальше — неровная песчаная спортплощадка. Ципа, Краснуха и Зеленуха, Тудек, Корнишон, Адька, Стах — все мы жили в панельных многоэтажках, которые построили на месте других домов, разрушенных во время войны. Даже тогда, в шестидесятые, никто уже не знал, как те здания выглядели и кем были их жильцы. Спираль времени внезапно оборвалась, и некто, мнящий себя всемогущим, попытался приварганить к ней новую, совершенно неподходящую часть.

Нас, да и взрослых, проводящих половину дня на работе, а вторую — перед сизоватыми экранами "Аладдинов" и "Кораллов", особенно не волновала та забытая, испепеленная жизнь. У каждого имелась своя. Она тянулась так монотонно и неспешно, что трудно было поверить да-

© by Wydawnictwo W. A. B., 2003
© Ольга Катречко. Перевод, 2007

1. Людвик Кшивицкий (1859–1941) – ученый и публицист, один из первых пропагандистов научного социализма в Польше; Мария Кошутская, (псевдоним Вера Костшева; 1876–1939) – член ЦК и Политбюро ЦК КП Польши в 1918–1930 гг.; Станислав Ворцель (1799–1857) – социалист-утопист, друг А. И. Герцена, сторонник русско-польского революционного союза, участник Польского восстания 1830–1831 гг. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

же в конец света, о котором, внушая страх, рассказывал ксендз Квинтера на уроках Закона Божьего в подземельях костела Святого Иосифа. В утренних сумерках мы что есть сил неслись в близлежащие школы, где нас ждали надменные и ехидные учителя; Тудек — в одиннадцатую, Стах — в первую, я — в тринадцатую на улице Пушкина. Летом мы гоняли на велосипедах, купались в Кортовском озере, играли в войну, вдохновленные телесериалами типа "Подпольный фронт", или, в синяках и ссадинах после рукопашной, осипшие от подражания стрекотанию "шмайсеров" и пулеметным очередям, отправлялись на "раскопки".

Раскопки — вот это было здорово! Стоило только пойти на небольшой откос за гаражами, половинкой кирпича вбить в землю острый обломок доски, поднатужиться и откинуть тяжелые пласты глины — и готово. С ходу можно было найти обуглившиеся обрывки книг, напечатанных готическим шрифтом, сломанную ложку, катушку с колечком полуистлевших ниток, фаянсовые крышечки от бутылок с остатками проволоки и названием уже не существующей пивоварни "Waldschlösschen". Зыга раскопал блюдо с изображением парусника, Адька — фотоаппарат без объектива, настоящую хромированную "Лейку", я — несколько покрытых патиной монет достоинством в одну марку. Всеобщую зависть, однако, вызывал Тудек, который среди обгоревших рукописей, проводов и мусора раскопал коробочку, похожую на портсигар, со сложенными гармошкой снимками обнаженной женщины в разных позах, гордо демонстрирующей бюст, пышные бедра и необъятную задницу. Он берег свое сокровище как зеницу ока, показывал его неохотно, боялся нести домой, но однажды все-таки кто-то выкрал у него эту постыдную и возбуждающую вещицу из тайника в подвале.

Мы в то время были убеждены, что прошлое лежит прямо под ногами, надо лишь нацелить глаз в дыру, вырытую в земле, чтобы увидеть его во мраке или хотя бы уловить его запах — запах влажного песка, битого кирпича, сока перерубленных корней.

Другим опознавательным знаком прошлого, указывающим в противоположную сторону — то есть в небо, — был каменный дом Денглера. Нетронутый войной, он замыкал двор с улицы Кшивицкого. Я ежедневно смотрел на него в окно. Среди невзрачной стандартной застройки он, со своими высокими трубами, красной островерхой крышей, мансардами, полукруглыми балконами, с ограждающей крохотный внутренний дворик кирпичной стеной, из-за которой высовывались макушки яблонек, выглядел как сказочный замок, перенесенный в страну вечных льдов. Поскольку там не было центрального отопления, зимними вечерами из труб поднимались столбы дыма, прямые или изгибаемые порывами ветра, и тогда мне казалось, что этот каменный дом — трансатлантический лайнер, упорно бороздящий волны невидимого океана, устремленный к ему только ведомым таинственным берегам и целям. Белая табличка над входом извещала: "Иоахим Денглер — врач-дантист". Та же фамилия значилась над номером дома.

Мы, тогда подростки, заканчивали восьмилетку, и каждый уже прекрасно знал реалии гомулковского социализма[1]. Отсюда и наше удивле-

1. Владислав Гомулка (1905–1982) — с 1956 по 1970 г. Первый секретарь ЦК Польской объединенной рабочей партии (ПОРП), внедрявший в жизнь модель так называемого сермяжного социализма, т. е. скромного образа жизни, без излишеств и перспектив на успех.

ние. "Частный доходный дом здесь, у нас? Как такое вообще возможно?" – недоумевал Стах, сын судьи. "У фрица – четырехэтажный дом в центре польского города? И это после того, что они с нами сделали? Ты читал "Дым над Биркенау"[1]? – негодовал возмущенный Тюлень, сын ветерана АК[2]. Папаше совсем недавно разрешили вступить в ЗБоВиД[3], и он щеголял со значком на лацкане, без конца всем рассказывая о своей партизанской эпопее, но, разумеется, помалкивая о службе у Лупашко[4].

Владельцем каменного дома был изысканный, хорошо одетый мужчина лет пятидесяти с гаком; особенно примечательны были его очки в тонкой золотой оправе – таких тогда никто не носил. Он жил со старухой матерью; вдвоем они занимали весь просторный, с множеством комнат первый этаж, верхние – сдавали внаем. Я чаще всего встречал его на углу Кошутской, возле киоска "Спортлото", либо на дорожке, ведущей через засаженный каштанами зеленый островок, где в погожие дни посиживали пенсионеры-железнодорожники. Он, видимо по привычке, всегда останавливался возле бывшей немецкой афишной тумбы, единственного в нашей округе – конечно, если не считать его дома – реликта прежних времен, и сосредоточенно, одно за другим, изучал объявления; не важно, извещали ли они о призыве в армию, мотокроссе или фестивале советских фильмов. Движения у него были плавные и неторопливые, на обычное приветствие "Добрый день" он отвечал не сразу, подумав, твердо раскатывая серебристое "р" и не выговаривая мягкого "нь". При этом характерным образом склонял набок голову, словно выражая глубокое, чрезмерно глубокое уважение, но одновременно внимательно изучая физиономию каждого, с кем здоровался.

Старуха Денглер, приземистая и тучная, носила шляпки с перышком, из-под которых торчали коротко остриженные седые волосы. За четверть века она не выучила ни одного польского слова. В пекарне "Сезам" Трохимюка на противоположной стороне улицы, в мясной лавке, в продуктовом магазине самообслуживания она вела себя как иностранная туристка – долго и терпеливо объясняла жестами, что ей нужно, заставляла продавщицу писать цену на бумажке, а затем, недовольно что-то бормоча, долго отсчитывала злотые из большого кошелька.

Во второй половине дня Денглер с матерью прогуливались по улице Кшивицкого – туда и обратно. Издалека они выглядели, как Флип и Флэп[5]. Мать явно не прочь была позабавиться. Она неуклюже обгоняла сына на несколько шагов, пряталась за молоденьким, только что посаженным тополькой, еще привязанным к подпорке. Сын притворялся,

1. "Дым над Биркенау"(1945) – роман польской писательницы Северины Шмаглевской (1916–1992), узницы концлагеря Аушвиц-Биркенау, свидетеля обвинения на Нюрнбергском процессе.
2. Армия Крайова – подпольная военная организация, в 1942–1945 гг. действовавшая под руководством польского эмигрантского правительства в оккупированной фашистской Германией Польше.
3. Союз борцов за свободу и демократию – организация ветеранов войны, основанная в 1949 г.; с 1990 г. – Союз ветеранов и бывших политзаключенных.
4. Псевдоним Зигмунта Шендзеляжа (1910–1951), возглавлявшего во время Второй мировой войны "Бригаду смерти" – партизанский отряд, который успешно боролся не только с немецкими оккупантами, но и с советскими партизанскими отрядами. После войны Лупашко был казнен по приказу служб безопасности ПНР.
5. Популярный довоенный дуэт (типа "тощий" и "толстый") американских киноактеров-комиков Оливера Гарди (Норвел Гарди) и Стэнли Лорела (Артур Стэнли Джефферсон).

что ее не видит, но стоило ему приблизиться, как она высовывала седую голову и неожиданно пискляво выкрикивала: "Ахим! Ку-ку!"

Два или три раза в год Денглер открывал изнутри ворота в ограде, и из гаража с металлическим тарахтеньем появлялся холеный бело-голубой "москвич", капот которого был похож на улыбающуюся лошадь. Иногда мать с сыном, кряхтя, заталкивали в багажник какие-то коробки или огромные кожаные чемоданы, будто собирались в долгий отпуск, а потом, дымя выхлопными газами, пересекали двор и уезжали неведомо куда. Возвращались, однако, всегда в тот же день.

Мало кто обращал внимание на эти редкие эскапады. Время неумолимо подгоняло вперед, вездесущая серая обыденщина не давала оглянуться вокруг.

Во время каникул, по вечерам, мы усаживались на каменную оградку возле котельной. Пришла пора, когда привычные развлечения уже начинали нам надоедать. Исподволь зарождалась смутная тоска по девушкам, неясное ощущение, что есть вещи куда более заманчивые, чем раскопки и сражения со стрельбой из деревянных винтовок. Мы еще боялись это обсуждать и пока занимались тем, что наблюдали за пьянчугами, которые регулярно проделывали путь между баром "Заторье", прозванным жителями района "Трупом", и "Популярным", именуемым, в свою очередь, "Благодать", — питейными заведениями, расположенными в разных концах улицы Ворцеля. Тогдашний пьянчуга сильно отличался от нынешнего — накачанного раздолбая, готового после четырех рюмок крепенького прессануть кого ни попадя, или ханыги, с утра до вечера сосущего бормотуху у магазина и благим матом укоряющего Господа за социальную несправедливость: у других, дескать, все, а у него — ничего. То были опустившиеся личности с багровыми рожами, в затасканных пиджаках, в грязных плащах и беретах, низко надвинутых на глаза. В беспамятстве после мутной бормотухи с красной наклейкой, подкрепленной прокисшим пивом, они едва плелись на ощупь, цепляясь за сетчатую ограду железнодорожных складов, или же просто-напросто засыпáли в облеванных штанах возле помойки.

Как-то раз двое таких, перемещаясь с помощью сетки с противоположных сторон, столкнулись, едва не расквасив друг другу носы. Может, никто из них не хотел уступить, может быть, один внезапно распознал в другом смертного врага — так или иначе, они начали драться. Кулаки, как кузнецкие молоты при замедленной съемке, били по воздуху, земля уходила из-под ватных ног. Мужики постоянно промазывали, падали и поднимались, выплевывая песок. К тому же им, наверное, недоставало сил браниться, а потому всё — удары, падения, увертки — происходило в полной тишине, только проволочная сетка время от времени издавала стон под не попавшими в цель ударами. Наконец тот, что был покрупней, сумев с минуту удержаться на ногах, окинул уничтожающим взглядом противника, пытающегося встать с четвереньек, высоко поднял голову, взялся двумя пальцами за переносицу, наклонился сначала вперед, потом назад и, нацелившись, трубно сморкнулся. Серовато-зеленая липкая шрапнель прыснула на ватник неприятеля; тот недоуменно осмотрелся и, по-видимому, незамедлительно признал себя побежденным, потому что оба вдруг перестали производить резкие движения и разошлись без слов; каждый поплелся в свою сторону, по-прежнему судорожно цепляясь за сетку.

Мы рассказывали друг другу политические анекдоты. Вся страна с оглядкой рассказывала. От Зеленухи, внука важного человека, секретаря воеводского комитета ПОРП, я услышал самый короткий и самый сюрреалистический анекдот той эпохи. Зеленуха, который почему-то жил у деда с бабкой, а с родителями встречался исключительно по праздникам, подслушал его, когда к деду на именины пришли дружки с работы и за водкой распустили языки: "В мясной магазин входит покупатель. В магазине, как водится, хоть шаром покати, только висят рядышком две большие лысые головы.

– Которого вам подать? – спрашивает продавщица.

– Того, что правее, – звучит в ответ"[1].

Уровень абстракции нас совершенно сразил. Мы ничего не поняли.

Обескураженный Зеленуха, однако, заверял, что пожилые партийцы, секретари Копыдляк, Духота и Огарук, чуть ли не час покатывались со смеху, держась за животы, а потом еще повторяли анекдот после каждой рюмки, по-прежнему едва не падая со стульев.

Денглеры жили рядом с нами, но об их существовании мы вспоминали только в минуты самой страшной скуки или в связи с каким-нибудь событием. Проходя как-то раз по узкому тротуару перед фронтоном их дома, я увидел мать Денглера, моющую окно. Все три окна были распахнуты настежь, вероятно, впервые после войны. Старуха в переднике, обвязанная шалью, взгромоздясь на табурет, драила рамы с облупившейся белой краской и протирала специальной жидкостью желтые и синие стеклышки, украшающие окно внизу, над самым подоконником. Останавливаться было неудобно, я вежливо сказал: "Добрый день!", подпрыгнул и по-наглому заглянул в окно.

То был взгляд за ворота Таинственного сада[2]. Комната была расцвечена всеми оттенками малинового, коричневого, темно-зеленого, разолочена штрихами солнца, которое проникало внутрь откуда-то со стороны двора. Разноцветные пятна оседали на черном резном гардеробе, упирающемся в потолок, поблескивало стекло большого книжного шкафа, за которым выстроились корешки роскошных изданий. Красочная полутень сгущалась в контуры массивных кресел, в силуэты ламп с мягкими абажурами, сквозь ее воздушную материю просвечивали рамы сплошь покрывающих стены картин с неразличимыми издалека сюжетами.

Тогда ведь не было, не могло быть таких интерьеров! Недосягаемым пределом мечтаний были декорации детективных фильмов из телевизионной "Кобры", имитирующие living-rooms в виллах американских богачей, а реальность – это откидные кушетки, вмонтированные в мебельные стенки из ДСП, чудом раздобытые в магазине, либо неказистая старая мебель пятидесятых годов.

Поздно вечером я привел туда Стаха. Окна, конечно, уже были закрыты; мало того, изнутри их заслоняли бумажные шторы, не пропускающие ни лучика света, – такие же, либо те же самые, непроницаемость которых на случай воздушного налета проверял в войну толстый

1. Речь, по-видимому, идет о В. Гомулке, который в 1948 г. был обвинен в правонационалистическом уклоне и снят со всех занимаемых им постов, и еще об одном видном политическом деятеле, возможно, Ю. Циранкевиче (1911–1989).

2. Имеется в виду повесть для детей "Таинственный сад" американской писательницы Фрэнсис Элизы Бёрнетт (1849–1924).

Wachmeister[1]. Первый железный занавес, разделяющий миры. Первая в нашей жизни неприступная граница. Мы начали искать способ преодолеть ее, подстрекая друг дружку, придумывая невероятные варианты. Приподнять хотя бы краешек завесы неведомого стало не только мечтой, но и делом чести. Мы приходили каждый вечер, осторожно прокрадывались туда-сюда под окнами, пытались заглянуть в квартиру с разных мест и под разным углом. Результат был нулевой. Шторы прилегали к стеклу очень плотно, не было и речи, чтобы хоть что-либо увидеть.

От бессилия мы решили на худой конец обследовать лестничную клетку.

Дом Денглера построили до Первой мировой войны, он был обычным доходным домом, каких сооружали тысячи, с вполне уютными квартирами для не очень состоятельных людей. В нем не было ни обычного, ни тем более грузового лифта, не было и черного хода. Главная и единственная лестница — в меру широкая, чтобы внести колыбель или вынести гроб, — скрипела под ногами. Ступеньки, стершиеся от времени, были очень скользкими — с них ничего не стоило слететь. Дом давно не ремонтировали, двери и стенные панели уже не одно десятилетие покрывала сероватая краска, все больше темнеющая от пыли; никто не снял ни смешных механических звонков, издающих звук, похожий на треньканье велосипедного звонка, ни почтовых ящиков с надписью "Briefe"[2]. Пахло сыростью, мастикой, жареным мясом.

Дверь Денглеров не отличалась от других — за исключением того, что на ней висела медная табличка с фамилией, выгравированной готическим шрифтом. Стоя на лестничной площадке, мы безуспешно пытались заглянуть через застекленнные окошечки над дверным проемом. В передней свет у Денглеров не горел, и мы видели лишь непроницаемый мрак.

Наше любопытство вызывала также дверь в подвал. Обитая железом, с двумя фирменными замками. К сожалению — непреодолимыми. Любая долгая возня с ними привлекла бы к себе внимание, а идея Стаха — прошмыгнуть за квартирантом, когда тот пойдет за картошкой, — была абсолютно нереальной. Тем не менее мы несколько раз подбирались к двери и, в страхе прислушиваясь, потными руками перепробовали все ключи, какие нам удалось раздобыть. Ни один не подходил, даже не влезал в скважину. Замки были старые, нестандартные, видимо оставшиеся с немецких времен.

И на чердак мы не попали. Люди еще не боялись других людей, а уж тем паче пацанов, и некая пани Ченевская, заслышав поскрипывание ступенек и подозрительный шепот на четвертом этаже, лишь пригрозила нам: "Что там такое? А ну, марш отсюда, а то пойду к матери! Заявлю в милицию, что воруете постельное белье!" Разоблаченные и пристыженные, мы поспешили смотаться — стоял только грохот да треск перил.

Мы заверяли друг друга, что не можем — вот просто так — взять и забыть о Денглерах, точно об очередной дворовой забаве, когда та надоест, как, к примеру, лазанье по крышам, игра в ножички или перестрелка незрелыми яблоками. Чтобы держать Стаха в нервном напряжении, я придумал следующую историю.

1. Вахмистр (*нем.*).
2. Для писем (*нем.*).

Вроде бы моего отца навестил товарищ, которого он за глаза называл Вахлаком, капитан милиции. Тот и в самом деле приходил довольно часто. Они курили в большой комнате, беседовали. Вахлак, по моим словам, ни с того ни с сего вспомнил об одном деле пятнадцатилетней давности. Некий стукач, инвалид, проводящий целые дни на балконе и обо всем увиденном сообщавший участковому, начал вдруг доносить о посторонних людях, которые входили в дом Денглера и больше оттуда не выходили — ни разу уже потом не появлялись, исчезали навсегда. Участковый проигнорировал эти донесения, а потому соглядатай, полагавший себя асом контрразведки на службе у трудового народа, решил посылать рапорты в письменном виде прямиком в воеводское управление внутренних дел. В донесениях указывались даты, время и были даже описания внешности. Люди якобы приходили в разное время суток: некоторые ранним утром, помятые, словно после дальней дороги, некоторые днем, предварительно убедившись, не перепутали ли они номер дома; были и такие, что проскальзывали в дом быстро, украдкой, в темноте. Какой-то начальник счел, что, возможно, это не фантазии сумасшедшего, и решил все проверить. Обыскали подвалы, в квартиры направили агентов под видом комиссии технадзора. Ничего подозрительного обнаружено не было, но в управлении поговаривали о странно неправильном расположении несущих стен, о размещении, неизвестно зачем, канализационного колодца в подвале, о следах нетипичной электропроводки. Самым удивительным в этой истории было, однако, ее неожиданное и загадочное завершение. Очень скоро, будто кто-то наверху сильно чего-то испугался, из министерства пришел в необычно резкой форме приказ, определяющий чрезмерную активность правоохранительных органов как "компрометирующее органы проявление глупости и безответственности" и предписывающий незамедлительное прекращение всяческих действий и отправку всех собранных материалов в центральный архив с грифом "секретно".

Стах расквитался со мной историей покороче, но придуманной, несомненно, с той же целью. Итак, однажды он со старшим братом провожал тетю Люцию на ночной поезд в Карпач. Когда они возвращались, уже давно перевалило за полночь. Пустынно, спящие дома, тусклый свет уличных фонарей, только на углу Кошутской и Ворцеля сияла, как планета Венера, красная надпись САМ[1], единственная неоновая вывеска в городе. Вдруг братья увидели, что из дома выходит Денглер с какой-то статной светловолосой женщиной. Они быстро идут по левой стороне улицы Кшивицкого, бок о бок, но не как близкие люди, и перебрасываются громкими, обрывочными фразами. Стах решил проследить за ними; непонятно почему пойти с ним согласился Януш, в то время вполне благоразумный старшеклассник, победитель математической олимпиады. За улицей Ожешко пара свернула в темные дворы станционного поселка. Пришлось глядеть в оба — фигуры сливались с темнотой, петляли. Какая-то хозяйственная постройка, вонь курятника, штабель нарубленных на дрова шпал, за которыми можно было притаиться. В полосе лунного света блеснула крыша машины, обычной "варшавы", загнанной задом в узкий проход между перекладиной для выколачивания половиков и переполненными мусорными баками — как будто кто-то хотел ее таким

1. Сеть продовольственных магазинов самообслуживания.

образом спрятать. Денглер и его спутница остановились рядом с машиной, и только теперь Стах расслышал, что говорили они... по-французски. Французский — ночью, на задворках, где в воздухе висит запах сечки для кроликов и куриного помета! Огонек зажигалки на секунду осветил лица. Женщина была красивая, хотя немолодая. Они сдержанно, по-мужски попрощались, но Денглер, поколебавшись, еще раз протянул руку и нежно откинул волосы у нее со лба, а потом молча повернулся и исчез. Дама нашла в сумочке ключи, села за руль. Отъехала, ловко лавируя среди будок, сараев и загонов для кур. У машины был щецинский номер. Стах якобы даже его запомнил.

Мы поклялись, что приложим все силы, сделаем все от нас зависящее, используем все возможности.

Поэтому я возобновил знакомство с неким Лавриком, который жил прямо напротив дома Денглера. Родители Лаврика работали посменно, а следовательно иногда по вечерам можно было вести наблюдение за зашторенными окнами сверху, с высоты второго этажа. Стах посвятил в наш план еще своего приятеля Ципу. Ципа стащил из дома снайперский прицел от немецкой винтовки, с которой его отец, директор Мотосбыта, ходил на охоту.

Уже первая попытка заронила в нас искру надежды. Светозащитные шторы вовсе не были такими непроницаемыми, как это могло показаться снизу. Плотная бумага поистрепалась, а в верхней части самого большого окна мы к своей радости заметили красивую золотистую щель. Однако сразу же заглянуть в нее нам не удалось. Только из ванной комнаты, встав на край ванны, держась за трубу газовой колонки и высунув снайперский монокуляр в узкое окошечко, мы наконец-то смогли увидеть часть жилища Денглеров.

Щель была невелика по ширине, через нее просматривалась полоска освещенной комнаты и часть уходящей в глубь анфилады, где горел только торшер. На фоне коричневых обоев четко выделялся верх буфета с резным стеклом. Свет лампы падал на стул с подлокотниками и высокой спинкой. Поначалу нам показалось, что в квартире нет ни души. В поле нашего зрения, за шкалой оптического прицела и крестиком наводки, не наблюдалось никакого движения, никто не проходил, все оставалось на своих местах.

И только в третий или четвертый раз Лаврик, который мог следить и ночью, "запеленговал" Денглершу.

Мы удирали по вечерам из дома, якобы на сеанс в летний кинотеатр, где с наступлением сумерек крутили попеременно то "Фантомаса", то комедию "Девичий заговор"[1]. Смотрели внимательно, по многу раз передавая друг другу снайперский прицел и уступая место у окна в ванной. В бледно-зеленом свете, падающем из-под большого, низко висящего абажура, неподвижный профиль старухи вырисовывался отчетливо и резко, как на решке монеты или на обложке старинной книги. Прямой нос, выступающий подбородок, зачесанные назад редкие волосы.

Картина повторялась изо дня в день. Около девяти старуха беззвучно вплывала в круг света, садилась на стул и замирала на долгие часы. Телевизор смотреть она не могла, потому что телевизора в квартире не было — мы установили, что антенна отсутствовала; Денглерша также

1. Фильм польского режиссера Херонима Пшибыля (1968).

ничего не читала. Казалось, она из-под полузакрытых век разглядывает гобелен на стене. Может быть, она слушала музыку? Пальцы, высовывающиеся из рукава узорчатого халата, слегка подрагивали, словно выстукивали на подлокотнике какой-то ритм. Свет гас всегда около половины второго — Лаврик это точно установил, вставая ночью в туалет; матери он объяснял, что у него понос.

В течение последующей недели или двух мы ничего нового не увидели. Неизвестность начала нас раздражать и выводить из терпения. Мы дошли до некоего пункта, а дальше — словно кто-то поставил заслон, о который можно было лишь биться головой. В придачу Стах поссорился с Лавриком, Ципу отец выпорол за то, что тот уносит из дома снайперский прицел, а мне мать запретила уходить по вечерам, мол, я завел моду слишком поздно возвращаться домой. Тем не менее спустя какое-то время нам все-таки удалось продолжить наблюдения. Увидели мы опять то же самое: лампу, неподвижный профиль старухи Денглерши и руку на полированном деревянном подлокотнике. Вот невезуха! Столько ухищрений, страхов, столько суеты — и все напрасно! Это была, несомненно, первая горечь унижения и беспомощности. Никто, однако, не осмеливался вслух признаться в поражении, мы делали вид, что увлечены другими событиями во дворе и окрестностях.

Двор как раз жил леденящими кровь историями об "обрезателе". Будто бы по району крутился какой-то псих, который заманивал маленьких мальчиков в подвалы или темные закоулки и садовым секатором обрезал им пиписьки. Будто бы недавно из-за этого умер какой-то дошкольник с Ягеллонской, а другой, с Каспровича, на грани жизни и смерти в больнице. Милиция не предавала дело огласке, чтобы не спугнуть извращенца.

Некоторые клятвенно заверяли, что видели его собственными глазами: он якобы носил эсэсовскую шинель и высокие сапоги, а когда нападал, натягивал на голову противогаз. Маленький Кугель с прилегающего к нашему "второго" двора, наоборот, утверждал, что "обрезатель" совсем не страшный. "Он ничего мне не сделал. Дал леденец, ну я ему и показал", — пожимал он плечами.

Взрослые, слушая этот рассказ, прыскали со смеху, и мы тоже сочли его за очередной плод фантазии сопляка. Однако как-то раз, сидя под одичавшей сливой и играя в макао, мы заметили незнакомого шелудивого типа. Он был в пилотке, темных очках и поплиновой легкой куртке; нервно перебирая короткими кривыми ножками, бегал, заглядывая в подъезды. Исчезал внутри и выныривал обратно, что-то отмечая галочкой или вычеркивая в блокноте. Чуть погодя он уже стоял в группке детворы, игравшей около магазина, а через минуту мы увидели, как он ведет трех перепуганных мальчишек за гаражи. Гуськом, перед собой — как тюремный конвоир.

Корнишон сгреб карты, и мы бросились напролом через кусты.

"Обрезатель" — ибо наверняка это был он — выстроил свои жертвы в ряд и присел перед ними на корточки. Старательно записал фамилии, расспросил, знают ли пацаны "Отче наш" и "Радуйся, Мария", кто их родители, много ли писем приходит домой, красивые ли на них марки. Потом велел снять штанишки, а одному мальчугану, который не захотел, снял сам. Внимательно осмотрел одну пипиську за другой и подробно все описал, глубокомысленно покусывая кончик авторучки. Наконец

он закрыл блокнот и резким, решительным движением запустил руку в потрепанный портфель.

Мы затаили дыхание.

Но он только спросил: "Мятные или фруктовые?"

Мы отползли назад на четвереньках. Тут же рядом была мастерская, в которой, как обычно, спали двое рабочих из жилуправления; мы знали, что их зовут Клеменс и Леон. "Послушайте! Там тот бандит, который обрезает пацанам петушки!" — выпалил Корнишон.

Неповоротливый жирный Леон очнулся первым и осовело вытаращил глаза. "Обрезатель" уже пустился наутек, но на свою беду споткнулся о груду глины. Леон схватил короткую ножовку и с криком: "А ну, постой, гад, ща я те врежу, паскуда!" — бросился за ним. Огромной лапищей, похожей на ковш экскаватора, схватил его за шиворот, ткнул ножовкой, как дулом пистолета, в спину и затолкал в каптерку с известью. Зыга нес за ними вещественное доказательство — портфель, полный леденцов.

Подкатила патрульная машина. "Обрезатель" вырывался из рук милиционеров, гнусавя без конца: "Товарищи, ради бога, это же провокация! Провокация, вы что, не понимаете? Дайте мне связаться по телефону с товарищем Лопухом! Предупреждаю! Хуже будет, когда товарищ Лопух вам сам позвонит!"

Местная газета "Глос" ни словом не упомянула об этом скандальном аресте, никто также не слышал ни о каком суде над извращенцем. И только значительно позже из подслушанного разговора отца с его приятелем Вахлаком я узнал, что задержанным был гэбэшник, в приказном порядке отправленный на пенсию по состоянию здоровья. И действовал он не из сексуальных побуждений, а, скажем так, из глубоко идейных, в соответствии с духом эпохи — составлял список скрытых евреев. Это должно было стать делом его жизни, вернуть в строй, обеспечить продвижение по службе и Кавалерский крест. Охоту по дворам за маленькими мальчиками он расценивал как оперативное задание, проводимое по собственному оригинальному замыслу, и планировал со временем охватить весь город.

Эпизодические события, однако, быстро выскакивали из памяти, и нас опять начинало грызть чувство собственного бессилия. Черные шторы опускались едва вечерело, от скуки мы не знали куда деваться. Не помогали велопробеги по улице Коссака, через площадь возле костела, вниз по Гагарина до опушки сырого леса сразу же за городской чертой и гонки по хорошо знакомым дорожкам вокруг лесного стадиона. Не успокаивало монотонное плавание от буйка к буйку на многолюдном пляже Кортовского озера неподалеку от парка, про который мы тогда еще не знали, что недавно он был кладбищем, где хоронили психических.

Все чаще мы с вожделением поглядывали на каменную ограду, отделяющую заднюю часть дома Денглера от двора. Преодоление ее, казалось, было единственным в данной ситуации, хотя и необыкновенно трудным выходом. На первый взгляд ограда отпугивала. Она была не меньше трех метров высотой и покрыта старой, но гладкой штукатуркой цвета грязного песка, что исключало возможность зацепиться за что-нибудь руками или упереть ногу. Наверху к тому же торчали железные прутья с натянутой между ними колючей проволокой, за которой

кучерявились запылившиеся в жару кроны яблонь, доходящие до окон второго этажа. Так называемые "взрослые парни", присутствие которых во дворе угадывалось по позвякиванию бутылок после наступления темноты и хихиканью охочей до мужиков полнотелой Стефки, вроде бы когда-то умели преодолевать эту "линию Зигфрида"[1]. Они подтаскивали железяки с детской площадки: качели, качалки — складывали их в пирамиду, взбирались по ней на ограду, рвали яблоки, кто сколько успевал, и удирали врассыпную, преследуемые немецкими проклятиями Денглерши.

Такой способ — хотя лучшего мы не могли придумать — нам пришлось, разумеется, отвергнуть. Это привлекло бы к нам внимание, скомпрометировало, сделало невозможными дальнейшие действия. Мы зашли в тупик. Совершенно нереальным оказался план с изготовлением длинного перископа, еще хуже — идея использовать якорь и канат: никто из знакомых не располагал ничем подобным.

Как обычно, на выручку пришел случай.

Возвращаясь однажды с озера, мы увидели у самой ограды высокий проволочный бокс, нечто вроде просторной клетки с железным каркасом, в котором стояли какие-то бочки и канистры. Оказалось, химчистка соорудила себе временное хранилище для реагентов. Оно простояло потом еще долго, наши младшие преемники воровали оттуда трихлорэтилен, чтобы нюхать. Итак, все преграды исчезли, как по мановению волшебной палочки, теперь достаточно было только вскарабкаться по сетке — а там наблюдай сколько влезет за тем, что происходит за стеной. Но операцию пришлось бы проводить на глазах у всего двора. Однако же и тут удача нам улыбнулась.

Несколько дней спустя Стах примчался ко мне весь взмокший от возбуждения. Возле наших домов припарковался, с трудом поместившись во дворе, мощный "лейлэнд-рефрижератор" Центрорыбхоза и заслонил серебристым прицепом весь бокс вместе с частью ограды.

Новая упругая сетка хрустела, когда мы всовывали носок ботинка в ее ячейки. Лезли мы осторожно; хотя и были вне поля зрения, но хотелось избежать лишнего шуму. Нагретая штукатурка на кирпичной ограде при ближайшем рассмотрении оказалась изрезанной паутиной трещин и расщелин от дождей и морозов. Я обернулся и увидел, что уже можно схватиться за край ограды, загаженный засохшим птичьим пометом. Секунду повисел на руках, потом подтянул ноги и удобно пристроился мягким местом на балке, закрывающей клетку сверху. Стах сделал то же самое. Медленно, с осторожностью вытянув шеи, словно опасаясь, что в нас начнут стрелять, мы заглянули во дворик.

Смотрели мы сквозь листву яблонек. Первое впечатление — сохранившееся, когда бы я потом об этом ни вспоминал, — было схоже с чувством, с которым открываешь коробку конфет или красиво упакованный подарок.

Все треугольное пространство дворика покрывала ровно подстриженная трава, режущая глаз своей неестественной зеленью. Внутренняя сторона ограды, стена гаража и фасад дома до самых карнизов окон

1. Система долговременных фортификационных сооружений, возведенных в 1936—1940 гг. на западе Германии. Зигфрид — имя одного из главных героев древнегерманского эпоса "Песнь о Нибелунгах".

первого этажа были покрашены белоснежной краской, и только где-то среди крон деревьев она сменялась знакомым, видным всем, землистым цветом верхних этажей. Белый цвет заострял контуры, создавал ощущение стерильности, делал все скользким и блестящим; даже гирлянды розовых петуний, свисающие с развешанных повсюду цветочных ящиков, казались только что вымытыми мыльной водой.

Мы взглядом указали друг другу на Денглера. Он сидел под балдахином с бахромой на садовой скамье-качалке, какие тогда можно было увидеть только в кино. Из распахнутого окна тихонько струилась музыка, возможно, вальсы Штрауса. Денглер докуривал сигару, которую тут же загасил в квадратной пепельнице, и из замысловатого аппаратика, стоящего рядом на столике, налил кофе — мы ощутили густой аромат. Он смотрел прямо перед собой, на стены, траву и шесть стволов яблонек, отпивал маленькими глотками из чашки, украшенной голубым рисунком, и ленивым движением брал печенье из жестяной коробки. Допив кофе, сменил очки, открыл толстую книгу и — слегка покачиваясь — углубился в чтение.

К нашей радости, рефрижератор приезжал все чаще. У шофера, кажется, был личный пламенный интерес к некой старой деве из восьмой квартиры, о чем судачила Люцина, сестра Ципы, но нам до таких вещей не было дела. Благодаря этому мы могли почти каждый день влезать на ограду.

Денглер вел себя всегда одинаково. По-видимому, большую часть дня он проводил в качалке, поскольку именно в таком положении мы заставали его почти в любое время. Он курил сигару, пил кофе, закусывая шоколадом или неведомо где раздобытыми маленькими булочками с хрустящей коркой. Читал книги, листал никому не доступные журналы с жесткими глянцевыми страницами, разворачивал немецкие газеты, которые шелестели не так, как наши. Казалось, что он никуда не выходит и вообще ничем иным не занимается.

Полностью изолированный, полностью отделенный чистенькой зеленой травой от земли, листьями яблонь от излишне любопытных взглядов квартирантов, кирпичной побеленной стеной от общего двора, улицы, города — всего нашего мира.

Откуда он взялся? Почему сидел здесь вот так, чужой не чужой, не вписывающийся в привычные рамки, словно затерявшийся фрагмент какой-то незнакомой мозаики, словно ненужный осколок давно разбитого сосуда?

Мы в ту пору ничего не понимали. Наблюдая за бессмысленным существованием за оградой, разочарованные и отчаявшиеся, мы постепенно приходили к выводу, что настоящая тайна Денглеров — исключительно их странность. И тут же наперекор себе принимались наперебой рьяно убеждать друг друга, что никакие они не таинственные, нет в них ничего необычного, а ровно наоборот — они противные, жалкие и смешные.

Так Ципа якобы видел, как старуха Денглер украла с витрины продмага лежавший там с незапамятных времен брусок эдамского сыра, и конфуз вышел двойной: мало того, что ее поймали при всем честном народе, так еще по глупости она приняла за сыр гипсовую бутафорию; весь магазин покатывался со смеху. Я же, в свою очередь, якобы около вокзала наткнулся на пьяного вдребадан Денглера-сына и стал свидете-

лем того, как двое милиционеров колотили его по спине дубинками, потому что он осыпал их ругательствами с немецким акцентом и, упершись в дверь "воронка", не желал залезать внутрь. Мы упивались также историями о том, как Денглерша сцепилась с контролером в троллейбусе, как мать и сын, скрываясь от судебного пристава, временно поселились на чердаке, – и еще порнографическими сюжетами, описывающими любовную страсть Денглера-сына к шлюхе Зютке-карлице по кличке Плюгавка[1], обретавшейся в баре "Заторье", а также его частые посещения – в связи с этим романом – знаменитого кожно-венерологического диспансера "на горке", что на улице Костюшко, окрещенной, кстати, благодаря этому медицинскому учреждению "Трипперштрассе".

Конец фестивалю злословия неожиданно положил Стах, принеся подслушанную сенсационную новость: Денглеры получили квартиру в новостройке, где-то неподалеку от Колобжегской, а их каменный дом скоро пойдет на снос, поскольку запланировано расширение выезда с улицы Кшивицкого. Стало ясно: пора поставить точку. Так и постановили: нам всем уже хотелось выкинуть Денглеров из головы.

Тем временем реальная действительность, до сих пор искусно приукрашиваемая обтекаемыми заверениями газет, что, мол, все прекрасно и спокойно – и люди, одурев, начинали в это верить, – внезапно стала хрипеть и скрежетать.

Однажды в августе, поздним субботним вечером, я с родителями возвращался с экскурсии во Фромборк и Крыницу Морскую. На обоих тротуарах всегда пустого в это время моста над железнодорожными путями стояли кучками люди, с любопытством вытягивая шеи в направлении площади Бема. Кольцевую развязку, расположенную сразу же за виадуком, окружала уже настоящая толпа – оживленная, гудящая. "Москали поперли в Чехословакию!" – возбужденно говорила какая-то девушка. "Наконец-то! – обрадовался интеллигент в куцем костюмчике и квадратных очках. – Получат пепики[2] под зад! Так им и надо! К немцам захотелось!" – "Ишь ты, умник!" – "Сказанул, как в лужу пернул! – раздался из толпы возмущенный голос. – Вся Польша ждет своего Дубчека[3]! Не слышал, что ль?"

Проехала очередная автоколонна и заглушила крики ревом моторов, извергая клубы выхлопных газов, густых, как дымовая завеса. "О черт, о черт!" – оторопело повторял отец.

Самая грозная армия мира выглядела, однако, совсем не грозно. Разбитые газики и зилы, голубые, коричневые, серые; видно было, что их пригнали с заводов и из колхозов. Неструганые доски поперек кузова, на них покачивающиеся ряды усталых солдат, опирающихся на зажатые между коленями "калаши". Колонны катили с перерывами в несколько минут со стороны Калининграда по Партизанской, за виадуком сворачивая на улицу Варынского.

Посреди кольцевой развязки стоял тщедушный солдатик в мешковатом обмундировании неопределенного цвета. И, точно в кинохрониках о взятии Берлина, флажком указывал направление.

1. Кличка возникла по ассоциации с известным лозунгом сталинских времен: "Армия Крайова – плюгавый карлик реакции", фигурирующим на политическом плакате Вл. Закшевского 1945 г. "Великан и плюгавый карлик реакции".
2. Презрительно о чехах; Пепик – уменьшительное от популярного в Чехии имени Юзеф.
3. Александр Дубчек (1921–1992) – чехословацкий политик, Первый секретарь ЦК КПЧ в январе 1968 – апреле 1969 г., начал кампанию либерализации, получившую название Пражской весны, которая привела к советскому вторжению в 1968 г.

Тут вдруг из "Трупа" вывалились двое повисших друг на друге пьянчуг и, шаркая растоптанными резиновыми сапогами, начали пропихиваться через толпу. Удивившись, остановились перед оцеплением. "Эдька, а ну-ка глянь, что за черт, дружинник что ль какой?" — пробормотал тот, что первым добрался до мостовой. "Ты чё, охренел, ить твою мать! — накинулся на него собутыльник. — Это ж москали! Война будет!" — "Какие москали? Какие тебе москали? Во наклюкался! Во хорош-то! — не сдавался первый. — Постой, пойду-ка я врежу ему по яйцам!.." Однако он не успел переправиться на покрытый жухлой травой круг развязки, потому что подъехала очередная колонна, похожая на предыдущую. "О черт, о черт!" — снова забубнил отец. Кавалькады машин тянулись одна за другой; в конце концов всем это надоело, и народ повалил домой.

"Глос" потом пестрел заголовками со словами "братская помощь" или непонятными утверждениями типа: "контрреволюция — благодатная почва для западногерманского ревизионизма", а по телевизору попеременно были то кадры с бронетраспортерами на марше, то старые военные песни о тоске и разлуке — чаще других крутили одну с припевом: "Аня, Аня, выйди за околицу, армия того гляди воротится". Меня это не трогало. Я ходил сам не свой по двум причинам — во-первых, лучшие мои друзья уехали в деревню "к бабушке", и я остался в опустевшем дворе один с "Приключениями пана Самоходика"[1], во-вторых, приближался школьный год, и даже глухой рокот истории, которого так боялись взрослые, не мог этого предотвратить. В душе я еще надеялся, что начнется третья мировая война, но дни пробегали за днями, и ничего не происходило.

Неожиданный эпилог истории с Денглером наступил зимой. Незадолго до Рождества у меня разболелся зуб. Поначалу он изредка ныл, потом ноющая боль перешла в тупую, рвущую, раздирающую десну. Я украдкой таскал из буфета пирамидон, прикладывал к десне кусочки ваты, смоченной в отцовском салициловом спирте. Ничего не помогало. Однажды ночью, уже не в силах больше терпеть, я разревелся и сказал про зуб матери. Она сделала мне компресс из шалфея и велела утром пойти к школьному зубному врачу. Я удрал из-под двери кабинета. Потом, в воскресенье, мне стало совсем худо. Я весь распух, казалось, что левая половина лица вот-вот лопнет и из нее брызнет струей вонючая жижа, от которой я умру. Матери дома не было, что случалось очень редко, разве что в конце года, когда на работе надо было сдавать финансовый отчет. Поэтому отец замотал мне башку шарфом и, не обращая внимания на мое сопротивление, отвел куда поближе — то есть к Денглеру. Не знаю, почему он не воспользовался неотложной стоматологической помощью, тогда ведь никто не ходил к частным врачам.

Таким образом, внезапно произошло то, что представлялось совсем уже невозможным. В полумраке лестничной клетки мы остановились перед дверью с латунной табличкой. Отец крутанул звонок. Долго никто не открывал, а я буквально корчился — с одной стороны, от любопытства, а с другой — от страха, но не обычного страха перед креслом стоматолога. Зуб от таких сильных эмоций почти перестал болеть.

Наконец нас впустили. Первое, что меня поразило, едва я переступил порог, — это запахи. Нафталин, стиральный порошок с легкой примесью камфоры и сладковатый аромат старой благородной древесины.

1. Популярная детская книга Збигнева Ненацкого (1929–1994).

Так пахла одежда из американских посылок, которую мать иногда покупала у знакомых. Отец растолковывал что-то Денглеру, а я во все глаза глядел вокруг.

Квартира производила впечатление намного большей, чем была на самом деле. За распахнутыми дверьми из прихожей открывались недра комнат, за которыми следовали другие, расположенные немного выше — в них вели несколько ступенек. Я никогда не видел столько мебели, собранной в одном месте. Гардеробы, этажерки, буфеты, консоли и книжные шкафы сверкали стеклами, поблескивали полировкой, сияли бронзово-золотистой начищенной фурнитурой. На полках, мраморных плитах, подносах, выложенных янтарем, стояли вазы причудливой формы, фужеры, рюмки, блюда, какая-то хрустальная и серебряная посуда, назначения которой я и сегодня не смог бы определить. И тут же коллекции статуэток и раковин, шкатулки и ларцы. В одной из комнат я увидел мозаичный стол на дюжину персон и рядом батарею изящных высоких бутылок вина, каких у нас и не сыщешь, в другой — резное пианино с двумя канделябрами на три свечи. Все свободное пространство на стенах занимали картины и старинные карты, развешанные тесно, как в галерее. Только на одной стене, знакомой нам с той поры, когда мы подсматривали за Денглершей, висел гобелен. Везде стояли глубокие диваны, шкафы с книгами, маленькие столики и лампы, полы застилали ковры — широкие, узорчатые, хотя и уже выцветшие; похожие можно было тогда увидеть, наверное, только в Лазенках или Вавеле[1].

Огромное скопище предметов, стеклянных и деревянных поверхностей, красочных переливов, безделушек, задерживающих на себе взгляд, не создавало, однако, впечатления нагроможденности или хаоса. Несмотря на дневное время, некоторые лампы были зажжены, и вся квартира утопала в мягком свете. У меня возникло странное ощущение, будто бы я очутился под огромным одеялом, которое в морозные ночи невольно подтыкаешь со всех сторон, защищаясь от колючего пощипывания злого холодного воздуха.

Денглер провел меня в кабинет в боковом коридорчике, около кухни. Кабинет был самый обычный, правда белая эмаль медицинских шкафчиков, столиков, штативов от старости стала темно-желтой и местами облупилась. Оробев, я опустился в твердое кресло. Денглерша, исполняющая, видно, роль помощницы, набросила на меня накидку с прорезанной посередине дырой. В следующую секунду я почувствовал во рту солоноватый вкус стали и поймал сосредоточенный взгляд двух зрачков, впивающийся в меня сверху вместе с лучом яркой лампочки. Сын с матерью обменивались короткими фразами, которых я не понимал. “Na ja, caries acuta! Thymodentin mit magnesium, bitte”[2], — гнусавым голосом отдавал распоряжения Денглер. Перед моими глазами одновременно замелькали все знакомые телефильмы, и я представил себе, что нахожусь в застенках гестапо, всеми покинутый, сломленный, один на один с палачом. Не оставалось ничего иного, кроме как сжимать кулаки под накидкой, свисающей с кресла, словно скатерть.

1. Лазенки — парк в Варшаве с ансамблем небольших дворцовых зданий XVIII в.; Вавель — средневековый королевский замок в Кракове, резиденция польских королей до переноса столицы в Варшаву.
2. Ну да, острый кариес. Тимодентин и магнезию, пожалуйста (*лат.* и *нем.*).

Началось сверление; до слез резкая, пульсирующая боль, пронизывающая голову до самой макушки. Кошмар! Бормашина приводилась в движение педалью, точь-в-точь как станок ходившего по дворам точильщика. Но Денглерша встала за креслом и положила мне на голову руки. И тихо повторяла какие-то немецкие слова, звучавшие на удивление мягко и напевно. Холодные кончики ее пальцев искали что-то возле ушей, нашли и сначала медленно, потом все быстрей давили и щипали кожу. Мне стало тепло, хорошо, как будто бы десны, нос, рот изнутри обволокло густым, болеутоляющим маслицем. Бормашина вгрызалась в кость, Денглер посапывал, нажимая на педаль, но боль уже утихла, а все происходящее, казалось, перестало иметь отношение ко мне и к моему зубу.

Я выходил с сумбуром в голове и шумом в ушах. Почти у самой двери нас еще на минуту остановила внезапная лавина звуков. Подошло время бить часам, и изо всех углов зазвучали гонги, звоночки, кукушки, музыкальные шкатулки — целый каскад беспорядочных нот и мелодий, материализовавшихся в серебристое, оглушительное облако.

Только сейчас я заметил, что в квартире было множество часов. Настольных, настенных, каминных, кабинетных, по две-три штуки в каждой комнате; их круглые рожицы торчали из буфетов, с комодов, между картин и через равные промежутки времени торжественно давали выход своей циничной радости.

Дом Денглера не снесли. Наоборот — он так слился с пейзажем, что в последующие годы я перестал его замечать. Впрочем, у меня появились другие дела и другие друзья. Это было время лицея, длинных волос и расклешенных брюк, тяжелого рока, который крутили на катушечных магнитофонах, моды на смертельную серьезность и внутреннюю сосредоточенность.

Меня целиком поглотил бунт против мира, и я давно перестал думать о Денглерах, а если и случалось, то как об одной из многочисленных детских глупостей.

Но как-то весной, проходя от остановки с Кошутской через двор, я заметил открытые настежь ворота в каменной ограде и полностью опустошенный гараж. В нем копошился уже немного постаревший рабочий жилуправления, толстый Леон. Я не удержался и подошел к нему.

Он сказал, что хозяева месяца два назад продали дом городским властям и уехали. "Уехали в ГДР! В ГДР, представляешь!" — он скорчил сострадательную гримасу и покрутил пальцем у виска, у ободка берета.

Квартиру Денглеров разделили. Новые жильцы уже не опускали штор, в саду натянули бельевые веревки. Яблоньки вырубили, поскольку они заслоняли окна. Забыли лишь о табличке у входа: "Иоахим Денглер — врач-дантист". Она еще долго висела, много лет, пока не проржавела и сама не свалилась со стены. Старик Ченевский прикрыл ею разбитое стекло в подвале, чтобы не залезали бездомные кошки.

Карусель человеческих судеб крутилась все быстрей. Зеленуха, внук секретаря парткома, исчез первым, еще при Ярузельском[1] сбежал в Эквадор. Тудек сидел в тюрьме, а позже, превратившись в бездомного алка-

1. Войцех Ярузельский (р. 1923) — генерал, министр обороны, Первый секретарь ЦК ПОРП и последний президент Народной Польши (1989–1990).

ша, умер где-то на вокзале то ли во Вроцлаве, то ли в Катовице. Ципа стал офицером, Лаврик — свидетелем Иеговы, я — сельским учителем, Стах — публицистом.

Спустя тридцать лет, обсуждая новую статью Стаха, мы снова заговорили о Денглерах. Оба понимая, что их "дело" по-настоящему так и не "закрыто", что Денглеры все еще живут где-то глубоко в душе и не оставят нас в покое.

— Любое явление, любое событие имеет свой костяк, какую-то причину и какое-то продолжение, некую логику, которую в конце концов постигаешь, хотя с виду это событие может казаться ерундовым, бессмысленным, наиглупейшим на свете, — настаивал Стах, исследователь биографий, знаток истории улиц и городских зданий.

Денглеры тем не менее законам логики не подчинялись.

Мы решили, что надо вернуться к ним ненадолго и тут же забыть. И пошли по проторенной Стахом дорожке — в управление учета населения. Знакомая сотрудница, молодая женщина — ни красавица, ни дурнушка, зато с модным выражением компетентности и уверенности на лице — приветствовала нас в современной манере: "Чем могу быть полезна?" и пригласила в небольшую комнату с табличкой на двери "Вход воспрещен". Там набрала на клавиатуре данные Денглера. Компьютер заурчал, она бросила взгляд на экран и пробурчала себе под нос: "Мрак!" Подойдя к длинному металлическому шкафу, среди огромного количества ящиков нашла и выдвинула один, с надписью "Даб — Дле". Начала перебирать карточки.

— Не было такого человека, — категорически заявила она чуть погодя.

— Как это не было? Ведь был же... — глупо вырвалось у меня.

— Да вот, взгляните, — она потянула меня за рукав и придержала две карточки. — "Денгарчук Корнелия" и "Дептула Мариан", между ними никого — значит, не было. Мне очень жаль, но ошибки тут быть не может.

Пришлось обратиться в другое, значительно более серьезное и более осведомленное учреждение демократического государства. Один знакомый поручик обещал поднять архив и посмотреть, не найдется ли там что-нибудь. Придя в назначенное время, предъявив документы, дважды отмеченные в журнале охраной, мы еще долго ждали в буфете, сидя за кофе, по старинке заваренным прямо в стакане, с коричневой пенкой и гущей черной, как чернозем.

Наконец появился поручик.

— Я никогда ни с чем подобным не сталкивался, — тихо сообщил он нам, наклонившись и озираясь по сторонам. Затем вытащил из портфеля пропитавшийся пылью скоросшиватель, на котором кто-то очень давно чернильным карандашом написал: "Денглер Иоахим, сын Отто". — Папка есть, но пустая. Сами посмотрите, вот, абсолютно пустая.

Сергей Цейтлин

Ханья, Крит

Рассказ

Перевод с английского Л. Оборина

"Человек с акцентом"

Сергей (Serge, Sergio) Цейтлин родился в Москве. Семилетним мальчиком приехал в Америку. Вырос в Нью-Йорке. Живет в Венеции. Пишет по-английски. Первая книга вышла в переводе на итальянский. По-английски издавались его эссе. Теперь один рассказ публикует по-русски "Иностранная литература". Герои психологической и исповедальной прозы писателя — иностранцы, чужаки. Они любят путешествовать: по Италии, Греции, Испании. Один из почитаемых им писателей — Лоренс Даррелл, космополит англо-ирландского происхождения, человек средиземноморской культуры. Из всех материй Сергей (Serge, Sergio) предпочитает воду: это его почва.

Я познакомился с молодым писателем в Праге. Мне кажется, я знаю, кто он по национальности, хотя демографы пока ее не определили. У Сергея — сотни тысяч соотечественников. Им под тридцать или слегка за тридцать. Это дети эмигрантов, невозвращенцев, беженцев из Восточной, Центральной, Балканской Европы. Они выросли в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Берлине. Я называю их "люди с акцентом". Нет, они чисто говорят по-английски, по-французски, по-немецки и почти так же чисто на языке родителей, но акцент у них есть — психологический. Мне нравятся эти "люди с акцентом". Они — послевоенное поколение. На их отрочестве оборвалась "холодная война". Они элегантно дрейфуют между культурами, бросают якорь где заблагорассудится. Друг друга распознают с полуслова. Всех любят и при этом над всеми стебаются. "Проблемы молодежи" к ним не имеют отношения.

© Л. Оборин. Перевод, 2007
© Игорь Померанцев. Вступление, 2007
Редакция благодарит Сергея Цейтлина за любезно предоставленное право безвозмездной публикации рассказа на страницах журнала.

Антиглобалисты забрасывают яйцами офисы ООН и ЕС, разбивают витрины "макдоналдсов", ломают кордоны полицейских, поносят президентов и премьер-министров. Мимо. "Люди с акцентом" — вот естественные агенты глобализации. Такие люди жили в Европе и прежде — их называли космополитами, но никогда их не было так много и никогда прежде наднациональная бюрократия — международные консорциумы, банки, союзы, фонды, трибуналы — не играла столь важной роли.

В новелле Сергея (Serge, Sergio) "Венецианская записная книжка" герой говорит, что путешествия начали утомлять его, увиденное больше не воспринимается как открытие, предметы и лица не остаются в сознании, а ведь совсем недавно буквально все впечатывалось в память! Эти "отпечатки" не пропали, не стерлись. Они — в прозе.

Игорь Померанцев

"MADAME... Je suis malade"[1].

Эти слова француженка передала полицейским, которые спросили ее, не сказал ли что-нибудь молодой человек до того, как упал перед ней?

Паром перевозил туристов с Крита на остров Санторин. Путешествовали они больше парами и группами. Попутчики были у всех; вероятно, только молодой человек, умерший в тот вечер, странствовал в одиночку.

Он был без багажа, у него не нашли даже карты. Но афинского инспектора еще больше озадачило то, что при покойном не было никаких документов, и, следовательно, определить, кто он и откуда приехал, не представлялось возможным. Не обнаружили ни бумажника, ни паспорта, ни билета до какого-либо другого города.

Он определенно не был французом: свои предсмертные слова он, как уточнила француженка, произнес с акцентом. Точно не критянин и не грек, несмотря на загорелое лицо, он был светлокожим блондином, и к тому же один из членов экипажа припомнил, что объяснял ему по-английски, где туалет.

Когда паром прибыл на Санторин, врач сказал, что причиной смерти послужил сильнейший жар и к тому же обострившаяся язва, недоедание и просто переутомление. Вскрытие также показало, что легкие почернели и сморщились; к моменту смерти они почти не функционировали. На худом теле не нашли ни сыпи, ни повреждений. Француженка, которая сидела рядом с молодым человеком с самого отправления парома, рассказала, что поначалу лицо его было спокойно и очень сосредоточенно. Но где-то в середине пути у него глаза стали влажными, он зашмыгал носом, стал смолить сигарету за сигаретой, хвататься правой рукой за живот, то и дело вскакивал и уходил. Он ничего не говорил и почти не смотрел на пассажиров. Когда француженка жестом предложила ему винограду, он отказался, чуть дернув верхней губой.

Последнее, что рассказала француженка, пока ее муж нервно чесал в затылке, — перед тем, как упасть на палубу, молодой человек протянул руку в сторону моря. Она так и не поняла, показывал ли он на воду, на

1. Мадам... мне плохо *(франц.)*.

небо или на горизонт. Инспектор не обратил на эти слова никакого внимания: во внутреннем кармане поношенного пиджака молодого человека он как раз обнаружил скомканный бумажный пакет из книжного магазина города Ханья.

Расследовать это дело дальше инспектора заставило не чувство долга, а скорее бюрократические порядки. Тем же вечером, брюзжа из-за того, что начальник велел разбираться ему, а не тамошней полиции, инспектор отправился в Ханью, чтобы установить личность покойного.

Инспектор не бывал здесь с тех пор, как окончил колледж. Венецианский порт показался ему теперь чересчур нарядным, сверкающим, ярким — исчезло обаяние старины и заброшенности, когда-то задевавшее в душе инспектора сентиментальные струны. Глядя на свое отражение в воде, он вспомнил, как любил перепрыгивать с камня на камень, как бодрил его запах моря, как прекрасны были неожиданные романтические встречи, которые отчего-то случались, только когда день сменялся ночью или ночь — днем. Отбросив воспоминания и "привыкнув" к новому облику порта, он отправился на поиски книжного магазина, куда, по-видимому, заходил молодой человек. Там он описал покойного, показал продавцу его фотографию и вот что услышал:

— Я не могу сказать наверняка, заходил он сюда или нет. Понимаете, инспектор, здесь каждый день бывает человек четыреста. Должен признать, у меня скверная память на лица. Впрочем, был на днях один такой, выкурил тут целую пачку сигарет и ушел — вероятно, за другой пачкой. Опять же, не могу вам точно сказать, тот ли это человек, что на фото, но сходство есть. Говорил он по-английски. У него был такой... блуждающий взгляд, и вид... не очень уж... опрятный, как будто он несколько дней не переодевался. Волосы взъерошены. Его очень интересовал Крит и греческая культура. Он пробыл здесь часа два, листал книги по мифологии, истории, искусству и литературе. Расспрашивал меня о Костасе Кариотакисе[1] и просил рассказать о каких-нибудь современных греческих поэтах. Довольно нервный молодой человек. Он заикался, сказал — жалеет, что не изучал греческий в колледже. Сказал еще, что терпеть не может читать стихи в переводе и что английский — не его родной язык. Он не говорил, откуда приехал, но вроде как собирался в Кносс, чтобы остаться там на несколько недель и самому походить по местам раскопок, без экскурсоводов. Потом он хотел купить вот эту книгу о современных греческих писателях, но понял, что у него не хватает денег. Он стал было торговаться, но я не уступил, он сразу положил книгу на место, отвернулся и стоял неподвижно, глядя на улицу. Через несколько минут снова подошел к полке, вытащил старую книгу — Гиппократа, я даже не знал, что у меня такая есть, — и, не глядя на меня, положил на прилавок три купюры по сто драхм. Потом он немного задержался у порога — как будто этот порог невесть какая редкость — и выбежал. Уж вы простите, но этот тип мне показался каким-то чудны́м, прямо смешно.

Инспектор поблагодарил продавца и повернулся к двери.

— Ах да, инспектор, — сказал продавец вдогонку. — Он потом зашел вон в то турагентство напротив.

1. Костас Кариотакис (1896–1928) — греческий поэт и переводчик. (*Прим. перев.*)

Сотрудница турагентства была вся опутана проводами телефонных и факсовых трубок, как паутиной. Когда инспектор задал ей вопрос, она, вместо того чтобы ограничиться вежливым кратким ответом, пустилась в долгие воспоминания.

– Конечно, конечно. Да. Я очень хорошо его помню. Какая страшная фотография. Он был англичанин. Очень симпатичный, приятный молодой человек. Но не загорелый. Хорошо одет. Коротко стриженные волосы. Но очень стеснительный. Он был такой вежливый. Нет, не заикался, говорил очень отчетливо, вот только в глаза не смотрел. Ему не терпелось поскорее куда-нибудь поехать, но он не мог решить куда. Наконец он попросил меня выбрать ему маршрут. Афины ему были отвратительны, он говорил, что ему там душно и тесно. В Акрополе, мол, тоже нет ничего особенного. Ему больше нравились храмы в Агридженто, в Сицилии, он туда сбежал через два дня после того, как приехал в Грецию. Но ему пришлось вернуться, чтобы осмотреть другие памятники. Олимпия его поразила, но погода, он сказал, там была скверная. И он решил уехать из Греции. Сначала хотел в Лиссабон, потом в Мадрид. Говорил про Лондон, Амстердам, Турин. По дому он совсем не скучал, но где этот дом – не уточнил. Он сомневался, удастся ли ему снова привыкнуть к этому "проклятому" городу – так и сказал. Потом сел и с полчаса размышлял, курил. Я спросила, почему он путешествует один, а затем набралась смелости и поинтересовалась, есть ли у него девушка. Он на меня так странно посмотрел, и в глазах у него была какая-то тоска, усталость. По-моему, он не обиделся, только чуть-чуть смутился. Веки у него задрожали, он скрестил ноги, потом встал, посмотрел вот на эту карту Греции и спросил, есть ли карта Европы. Я улыбнулась, потому что он уже спрашивал о ней. Я ответила, что карты нет. Он спросил о Стамбуле, какая там погода. Потом немного походил по комнате и выбежал на улицу. Я не помню точно, когда это было. Около полудня. Вот и все, инспектор. Но я уверена, это тот самый человек, о котором вы говорите. Как жаль.

Инспектор побывал во всех остальных туристических агентствах и в двух турбюро, но там неизвестного путешественника не видели. Потом он обошел гостиницы, пансионы, даже хостелы – безрезультатно. В сувенирных лавках и магазинах ему тоже ничем не помогли. Инспектор нехотя стал обходить бары, рестораны и кафе, и, к его изумлению, в западной части порта, в последнем прибрежном кафе, возле Морского музея, официант узнал на фотографии молодого человека и с некоторой грустью рассказал инспектору об их встрече.

– Он сел вон за тот столик, ближе всех к воде, и заказал чай. На вид ему было лет тридцать. Он был очень загорелый, выглядел здоровым. На нем была превосходно выглаженная серая рубашка, белые брюки и светло-коричневые сандалии. Он сидел прямо, все время смотрел на море и медленно, не спеша прихлебывал чай.

И чем больше официант рассказывал о молодом человеке, тем заметнее волновался; нижняя губа у него дрожала.

– Посетителей в то утро было немного, так что я мог спокойно его разглядывать. Я подошел, закурил и предложил ему сигарету. Он, не отрывая глаз от моря, махнул рукой – не надо. Я отошел. Через несколько минут он попросил еще чаю. Когда я ставил перед ним чашку, я по-анг-

лийски спросил, откуда он. Он ответил не сразу, медленно повернул ко мне голову, взял чашку правой рукой, не глядя на нее, и задумчиво сказал: "Из эмпиреев". Я спросил, где это, и он засмеялся. Потом вдруг перестал смеяться, и его лицо снова стало безучастным. Я тоже засмеялся и повторил вопрос. Он ответил, что все мы из одних и тех же мест, что мы всегда там были и всегда будем. Я опять засмеялся и тут же об этом пожалел: он кинул на меня презрительный взгляд. Я зашел в помещение. Минут через двадцать я увидел, что он мне машет, и вышел узнать, что ему нужно. Он заказал пирожное. Я принес, сказал, что меня зовут Никос, и спросил, как зовут его. Он ответил, что у него очень сложное имя, но оно напоминает мое, так что я могу называть его Никос Второй. Я так его и звал. Он похвалил пирожное. Я спросил, что он думает о Ханье. Он ответил, что это обычный город, каких много, что на него не стоит тратить больше нескольких часов. Потом он стал рассказывать о разных городах, в которых побывал: какие ему нравились, а какие он терпеть не мог. Говорил он спокойно, рассудительно. Сказал, что нет людей благороднее испанцев, и еще сказал, что нет ничего лучше в жизни, чем путешествовать одному. Я спросил: "Но если вам пришлось бы выбирать, вы бы поехали с мужчиной или с женщиной?" Он ответил, что женщины невыносимы, потому что им нужно создавать условия, а с мужчинами тоже сложности, потому что они вечно все хотят делать по-своему. Мы все говорили и говорили. Мне почему-то с ним было очень легко. Знаете, инспектор, со мной такое нечасто случается, и я решил показать ему вечером город и предложил сигарету. Он сказал, что не курит, но с большой радостью согласился встретиться вечером. Мне захотелось его угостить, он согласился. Потом — официант еще сильнее заволновался — я... я... я... принес ему выпить... он взял стакан и поставил его прямо на самый край стола. Он посмотрел на этот стакан с задумчивой улыбкой, а потом вдруг тихонько столкнул его со стола. Встал, положил на стол деньги и ушел, как будто меня тут и не было.

Инспектор поблагодарил официанта, сел и заказал кофе. Он понимал, что обошел уже все места, где мог побывать неизвестный путешественник. И вот теперь инспектор пил кофе и пытался разобраться в противоречивых описаниях покойного. Почему продавцу путешественник показался неопрятным, а турагенту и официанту — хорошо одетым? Загорелым — официанту, но не загорелым — турагенту? Почему в книжном магазине он заикался, а в прочих местах говорил не запинаясь? Почему он рассказал продавцу, что собирался изучать Кносс, а потом вдруг решил сбежать из Греции? По словам сотрудницы турагентства, молодой человек так мечтал о странствиях, рвался куда-то уехать. Тут инспектор вспомнил, как сам бредил путешествиями, и начал блаженно воскрешать в памяти свою беззаботную, вольную молодость.

Инспектор сидел в прибрежном кафе и смотрел на море. Медленно поворачивая голову, он понял, что, если не спускать глаз с линии горизонта и мысленно продолжить эту линию, она, пройдя через маяк, стены и здания, упрется прямо в вывеску "Горизонты" на узенькой улочке у восточной части порта. Он вспомнил, что проходил по этой улице, но не обратил особого внимания ни на вывеску, ни на лавку, потому что в ней было темно.

Лавка была закрыта в самое горячее время, когда все остальные лавки работали, и это вызвало любопытство инспектора. Он подошел и неторопливо осмотрел через окно едва освещенное помещение. Лавка была набита венецианскими куклами, мечами и кинжалами, игрушками, корабликами, настольными лампами и пистолетами. Он пересек улицу и спросил хозяйку продуктового магазинчика напротив, почему лавка закрыта. Хозяйка словно ждала этого вопроса и принялась взахлеб рассказывать:

— Я сама не знаю, почему лавка закрыта. Я так волнуюсь! Она закрыта вот уже три дня. Такого еще не бывало! Девушка, которая там работает, обычно мне говорит, если она заболела или у нее какие-то планы. Тогда она просит кого-нибудь ее подменить. Она приходит всегда вовремя, очень старательная. И такая красавица! С большими глазами, высокая, стройная. Просто Елена. И вот — никто не знает, что случилось. Пропала, и все. Как в воду канула. Она живет недалеко отсюда. Ходили к ней домой, но ее там не было. В тот день она закрыла лавку рано. Как раз три дня назад. А после перерыва вернулась с молодым человеком. Он приходил в лавку утром. Нет, я его не рассматривала. Они все время были в лавке. Я только слышала обрывки разговора. Признаться вам, я иногда люблю подслушивать, особенно когда она беседует с молодыми людьми. Они говорили по-английски, может быть, часа три. а потом ушли куда-то до конца перерыва. Молодой человек много говорил, был взволнован, настойчив, но не чересчур — ну, вы понимаете. Говорил с большим чувством. Она ему охотно отвечала. Может быть, они и раньше друг друга знали. Иногда он говорил быстро, очень громко, его волнение нарастало будто он речь читал. Но довольно часто кашлял. А еще — заразительно смеялся. И она смеялась. Это было чудесно — я редко вижу ее в хорошем настроении. Мне кажется, он все хотел убедить ее что-то сделать. А одну старуху он даже заставил купить куклу. Кажется, им было ужасно весело. Потом они ушли на перерыв, а через два часа вернулись такие же веселые. Минут через двадцать я услыхала, что они ссорятся. Вообще-то я не видела, чтобы он вернулся с ней, но поняла, что это он. Похоже, вышло какое-то недоразумение, потому что такая девушка никогда никого не обидит. Наконец я услышала, как хлопнула дверь, а когда выглянула наружу, он уже бежал по улице. Немного погодя она открыла дверь, забрала с улицы образцы товаров — вид у нее был грустный-грустный — и через час закрыла лавку. С тех пор я ее не видела.

Инспектор не стал рассказывать хозяйке, зачем он здесь, не сказал и о происшествии на пароме. Он назвался родственником девушки, спросил ее адрес и, получив его, ушел мрачный, погруженный в раздумья.

Солнце поднималось все выше, а венецианский порт сиял все ярче и ярче. Это раздражало инспектора. "Какая безвкусица", — подумал он и отправился по адресу, который ему сообщили.

Он три раза постучал, и, к его удивлению, девушка открыла дверь. Инспектор предъявил удостоверение.

— Я так и знала, что рано или поздно придет полиция, — усмехнулась она.

— Вы всех напугали. Почему вы прячетесь?

— Я плохо себя чувствую и не хочу никого видеть.

— Это из-за молодого человека?

— Какого молодого человека? — Девушка смотрела на инспектора отсутствующим взглядом.

Он показал ей фотографию покойного и объяснил, что случилось. Она опустила голову и пошла на кухню налить себе минеральной воды. Некоторое время она стояла неподвижно и печально смотрела в окно.

— Нет, не из-за него, — ответила она.

— Но он приходил к вам в лавку три дня назад?

— В тот день заглядывали несколько туристов.

— Поймите, если вы скажете правду, вы нам очень поможете. Женщина из дома напротив утверждает, что слышала, как вы с кем-то почти весь день разговаривали. Вы даже ушли с ним на перерыв.

— Я же вам сказала, что разговаривала с несколькими людьми.

— Среди них были заядлые курильщики?

Она помолчала.

— Были? — настаивал инспектор.

— Да-да, инспектор. Я его помню.

— Как его звали?

— Он не сказал. Я обслуживала покупателей, а он все больше стоял у окна.

— Я чувствую, вам неприятно о нем говорить.

— Нет. Дело не в этом. Он... удивил меня и немного напугал.

— Чем?

— Ничем. Просто стоял и смотрел на меня. Внешность у него была совершенно заурядная — не красавец и не урод. Он казался спокойным, даже равнодушным. Возможно, он был из тех людей, которые всю жизнь что-то ищут. Вот как вы, инспектор. Вы чего-то ищете. Сейчас вы смотрите на меня и гадаете, какие у меня были с ним отношения.

Инспектор улыбнулся.

— Потом он помрачнел, как будто понял, что его поиски ни к чему не привели. Я предложила ему стакан воды. Он отказался. Около часа он стоял и молчал. Мне было очень неловко. К счастью, приходили покупатели, и я была занята. Но он все смотрел на меня, что бы я ни делала. Я не могла хорошо разглядеть его лицо, потому что он стоял против солнца. Потом я увидела, что он взял пистолет и заглянул в ствол. Положил на место и стал ходить вокруг меня — я в это время стояла на лестнице и раскладывала по полкам новых кукол. Я спросила, что ему надо, но он не ответил.

— Вы уверены, что это был именно он?

— Уверена.

— Он ничего о себе не говорил?

— Ничего.

— А почему у вас руки покрыты гусиной кожей?

— Инспектор, я плохо себя чувствую. Если бы я что-то знала, я бы вам рассказала.

— И что было дальше?

— Видите ту венецианскую куклу на диване? Она была самая дорогая в лавке. Представляете, сколько она стоит? Он купил ее для меня и ушел.

— С кем же вы уходили на перерыв?

— С моим братом. Он может это подтвердить.

– А кто хлопнул дверью и выбежал из лавки?
– Никто. Ветер был очень сильный.

Инспектор позвонил начальнику в управление и доложил, что все, кого он спрашивал, не только не назвали ему имени покойного или ме́ста, откуда он приехал, но и давали настолько противоречивые описания молодого человека, что, возможно, имели в виду совсем разных людей. Начальник ответил, что дело можно закрыть.

Вечером, когда паром снялся с якоря и Ханья постепенно стала далеким, дрожащим пятном света в густом темно-синем тумане, инспектор подумал: а каким он сам представлялся тем, с кем беседовал? Был ли он всегда одинаковым или всякий раз иным? Наверно, в каждом из нас – бесконечное множество черт, признаков, причуд и свойств, и все они скрыты и проявляются в зависимости от ситуации. Вот тогда мы порою и ведем себя самым непредсказуемым, необдуманным образом. До чего же загадочное существо человек, и как внимательно нужно приглядываться к нему, подумал инспектор, выключил свет в каюте и лег спать.

Дан Пагис

Александр Бараш

Дан Пагис: жизнь после смерти

Есть знаменитый вопрос: "Можно ли писать стихи после Катастрофы?" И есть известный ответ: "А завтракать можно?" По-видимому, насчет завтрака – это частный вариант более универсального ответа: "А жить можно?"

Похоже, что за вопросом стоит представление о стихах (а соответственно – и о культуре в целом) как о чем-то, не имеющем прямого отношения к насущным жизненным потребностям. Таким образом, этот вопрос – оттуда же, откуда пришла Катастрофа. Из восстания, *переворота* против культуры. То, что этот вопрос оказался возможен и популярен ПОСЛЕ Катастрофы, – в концептуальном смысле ничего не добавляет к расхожей мудрости, будто история ничему не учит. Но жизнь пока не уничтожена, и стихи как ее проявление – тоже. См., например, стихотворение "Конец анкеты" Дана Пагиса, который в детстве провел несколько лет, вместе с бабушкой и дедушкой, в нацистском концлагере:

> Жилищные условия: номер галактики, номер звезды,
> номер могилы.
> Вы один (одна) или нет.
> Какой вид травы растет наверху
> и откуда (пример: из груди, из глаза, изо рта и т. д.).
>
> Имеете право на апелляцию.
>
> В пустом месте внизу – укажите,
> как давно Вы проснулись, а также причины Вашего удивления[1].

Насчет метафизической подоплеки выживания, а в равной степени и о причинах попытки уничтожения существуют его же "Свидетельские показания":

© Александр Бараш, 2007

1. Первые два перевода стихотворений Дана Пагиса, приведенных в данном тексте, были опубликованы в альманахе "Авторник", 2003, вып. 9.

Нет, нет, они совершенно точно
были людьми: форма, сапоги.
Как объяснить. Они были — по образу и подобию.

Я — был тенью.
У меня другой Создатель.

И он в своей милости не оставил во мне ничего, что умрет.
И я бежал к нему, летел — невесомый, голубой,
примиренный, я бы даже сказал — извиняющийся:
дым к всесильному дыму
без тела и образа.

* * *

Дан Пагис — поэт, филолог, классик современной ивритской литературы. Родился в 1930 году в Буковине, в городе Радауц, в буржуазной семье. Когда ему было четыре года, его отец, инженер, поехал в Палестину: "подготовить почву" для приезда жены и сына, но жена неожиданно тяжело заболела — и через несколько месяцев умерла. Отец хотел взять сына к себе, но бабушка и дедушка, родители жены, жившие в Радауце, были против увоза ребенка в палестинскую "пустыню" из культурной и благоустроенной Европы, идиллического немецкоязычного ("австро-румынского") городка, со своим домом, родовым гнездом, где была отдельная комната для библиотеки. Там, в основном в этой комнате, Дан Пагис и провел свое детство, пока в 1941 году не был отправлен с бабушкой и дедушкой в пешей колонне в нацистский концлагерь.

В дальнейшем он не любил разговоров о Холокосте, форсирования темы: видимо, рассматривал этот опыт как "просто" экстремальное проявление ткани существования.

Он и так всегда говорил как бы априори оттуда — из той точки, сферы, где нет речи не о "самом главном" и сама собой разумеется подлинность даже не последнего разговора, а — того, что за ним.

Подлинность и масштаб разговора обеспечиваются все же личными качествами человека и лишь затем сочетанием обстоятельств. В случае Дана Пагиса Катастрофа имеет, вероятно, не большее значение, чем рождение в то время и в том месте, где он родился: уникальный "куст" великих писателей, поэтов, философов еврейского происхождения в Центральной и Восточной Европе в первой трети XX века (Бубер, Кафка, Агнон, Целан, многие другие).

В 1946 году приехал в Палестину по вызову отца. В этот момент Дан Пагис еще не говорил на иврите — языке того мира, где через тридцать лет он стал именем из школьной хрестоматии. В 1946 году его общим языком с отцом был немецкий (отец, как отметил Пагис в своей незаконченной поздней прозе, говорил по-немецки с русским акцентом). Далее — несколько лет жизни в киббуце, учеба в Университете и работа учителем, и еще через несколько лет академическая карьера: профессор средневековой еврейской поэзии в Иерусалимском университете. Книги стихов (в том числе одна из самых популярных детских книжек с каламбурами и собственными рисунками), эссеистика, научные труды.

Четырехсотстраничный том полного собрания стихотворений — первое издание в 1991 году, а то, которое сейчас у меня в руках, 2004 года выпуска — восьмое переиздание. Жена Ада, переводчица с польского. Двое детей. Умер в 1986 году.

Каждое стихотворение Пагиса — это странный "трюк", смысловой фокус (в обоих значениях: и игровом, и зрительном). Вроде бы, довольно прозрачная логическая фигура, но с какими-то перепадами и зазорами, как бы между скоростью звука и света... Кажется, он бесконечно, разными способами разыгрывает, повторяет одно внутреннее движение: переиграть смерть.

То, что ему удалось — ребенком, подростком — во время Второй мировой войны, в концлагере. А затем, что, как оказалось, почти так же трудно — надо было выжить ПОСЛЕ Катастрофы.

Пагиса часто называют в одном перечислении с Паулем Целаном в контексте "Стихи и Катастрофа". Много общего — и происхождение из немецкоязычных карпатских провинций бывшей Австро-Венгерской империи, и "непосредственный опыт" Катастрофы. Дальше близость заканчивается. Принципиальный момент: выбор языка. Настолько, насколько это выбор, а не психофизическая данность. Выбор, если считать, что данность выбирает — тебе — язык.

Поэтические системы Целана и Пагиса разнятся чуть ли не предельно, как два разных способа существования: волшебное богатство слов, звуков, сочетаний у одного — и простота заклинания, дыхательная гимнастика, *практика* спасения, переходящая в магическую формулу, у другого. Разница примерно такая же, как между, скажем, "Страстями по Матфею" Баха и хасидской — или суфийской — притчей.

При этом у Пагиса сохраняется аура прямого лирического высказывания, иногда оно звучит, не опосредованное ничем, подобно смеху или какому-то ясному умозаключению, возникающему посреди сна.

Язык Пагиса повествовательно-прост. Текст — ситуация, где соединена безвыходность, то есть отсутствие перспективы внешнего движения, и чрезвычайная воспаленная активность внутреннего. Движение внутри стихотворения, "сюжет" — это обычно попытка ориентации, в поисках выхода — выживания — понимания. Действие происходит внутри мира, из которого выйти не то чтобы совсем невозможно, но — не сейчас и не так. Не исключено, что ты уже давно вышел, но еще не понял этого, или не поймешь никогда.

Возникают аналогии с Кафкой. Но, как и с Целаном, отличие определяет язык. Что стоит сразу же за словом, с чем оно в первую очередь связано? У Кафки это немецкая литература, европейское культурное пространство. Пагис пишет на иврите, и в силу известных исторических причин первый ряд ассоциаций, встающих вокруг слов, — библейские. Почти нет опосредующих звеньев между тем "текстом" — и создающимся сейчас. Первый ряд ассоциаций — не вообще-литературные, не обще-культурные, а прямо метафизические. Здесь шанс психологического выживания (в том смысле, о котором мы говорили выше). Но произносится это в контексте современного литературного действия, в общепринятом понимании. Создается поле взрывного напряжения (со всех сторон). Единственное промежуточное звено — средневековая еврейская поэзия; ей Пагис и посвятил свое "академическое" внимание.

В конечном счете в поле этого напряжения высвечивается каждая уникальная самоотдельная составляющая. Примерно то же, что с заповедником немецкого конструктивистского стиля "баухауз" в Тель-Авиве: строительство города совпало с расцветом "баухауза" – 20–30 годы, а архитекторы были беженцы из Германии: в Германии после 1945 года не осталось целостного комплекса зданий этого стиля – и несколько лет назад ООН объявила центр Тель-Авива заповедником "баухауза"... Немецкий или немецкоязычный, центрально-европейский мир сохранился в заповеднике сознания Дана Пагиса. А его поэтика неразрывно связана с духом иврита. Нет грани между тем, что происходит с человеком, и циклической поступью Книги Бытия и Песни Песен. Вот пример – чуть ли не самое короткое стихотворение Пагиса:

Написано карандашом в запечатанном вагоне

Здесь в этом эшелоне
я Ева
с сыном Авелем
Если увидите моего старшего сына
Каина сына Адама
скажите ему что я

Дан Пагис

Стихи

Перевод с иврита Александра Бараша

Из цикла "Мозг"

1.

В темной ночи черепа
он вдруг обнаружил,
что — родился.
Тяжелый момент.

С тех пор он очень занят. Он думает,
что он думает, что —
и все время крутится:
где же выход?

Если б были какие-то вещи, в каком-то
мире — он бы, конечно, их очень любил.
Он бы дал им всем имена.
Например: мозг.
Это я: мозг; я — это он.

С того момента, как оказался в изгнании, ему кажется:
можно было найти точку покоя.

2.

Подозрение:
в мире черепа
кроме него самого — нет никого.

И тут же — еще одно подозрение:
толпа других сознаний закрыта в нем, как в тюрьме,
камеры переполнены.
Они откалываются от него, предают его изнутри,
окружают.

И он не знает, какое из зол
меньшее.

© Hakibbutz Hameuchad Publishing Hause and the Bralik Institute, Jerusalem, 1991
© Александр Бараш. Перевод, 2007

Ein Leben[1]

За несколько недель до смерти она стоит в рамке окна,
молодая женщина с элегантной перманентной завивкой,
о чем-то думает, смотрит на улицу,
на коричневой фотографии.

Снаружи смотрит на нее облако из середины дня
тридцать четвертого года, нечеткое, не сфокусированное,
но с ней навсегда. Изнутри
смотрю на нее я, мне четыре года, почти,

останавливаю свой мячик,
медленно выхожу из снимка и старею,
старею осторожно, тихо,
чтобы не испугать ее.

Итог

Наконец закончим морочить друг другу голову.
Поговорим прямо, по-человечески, глаза в глаза:
Родные и близкие, господа волки,
Что между нами, кроме кровной связи, а?

Встреча

Я левая рука.
Да что ты говоришь, а я правая,
кажется, мы уже встречались,
мы так похожи, ты точь-в-точь моя противоположность.

Как, ты меня не помнишь?
Мы же вместе росли и любили
играть в войну, как в древности:
пять рыцарей справа, пять слева,
у всех были забрала, из ногтей,
и битва (теперь ты вспомнила?) всегда кончалась ничьей.

Потом мы выросли, сделали карьеру,
у каждой свои ногти,
царапины, уловки —
и вот в конце концов мы обе здесь,

1. Жизнь (*нем.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

сплетены красиво, как подобает,
на животе нашего трупа. Какая встреча.
С этого момента будем жить вместе,
и даже создадим совместную фирму по выращиванию ногтей
по меньшей мере на две-три недели.

Диббук[1]

Уйди, выйди из меня, чего тебе надо?
Я вырвал тебя из горла,
вырезал из руки.
Это я, *ты слышала*, я.

Кого тебе в этой темноте? Уйди ты.
Я стер твою тень из своей тени.
Во всем мире нет места нам двоим.
Мне и мне.

Смешной вопрос

Как рассеянный профессор, который позвонил себе домой и спросил: "Я здесь, где я должен быть?", так же позвонил я и спросил: "Я Дан, кто я должен быть?", и по рассеянности не почувствовал, что линия занята.

Поиск

Звонок в дверь. Меня уже нет дома.
Я вернусь завтра.
Звонок. Меня уже нет в городе.
Я вернусь послезавтра.
Меня уже нет,
вернусь после конца света.
Теперь они ломают дверь.
Глупо. Ведь я не собираюсь
рождаться вообще.

1. Злой дух (*иврит*; букв.: прилепление), который вселяется в человека, овладевает его душой, но сохраняет при этом самостоятельность.

Домой

Ночь, и наручные часы отстают. Виновата рука. Я сижу на краю крыши и спрашиваю, как добраться. Это зависит от выбора: ползти или прыгать? Когда-то здесь были ступеньки, вдоль по стене, со двора на крышу. От них еще осталась память, зигзаг штукатурки, только память. И значит, нет выхода: я должен спрыгнуть. Я повисаю прижавшись к стене, стараюсь втереться плечами в штукатурку, чтобы не упасть, и падаю.

На углу двора по-прежнему ждет колодец, квадратный, массивный, с железной крышкой. Сверху, на башне лютеранской церкви, парит лунный циферблат: он давно потерял веру в меня и отказался от двух стрелок. Я не знал, что настолько опоздал.

Теперь, когда все потеряно, на меня опустился покой. Колодец дремлет, железная крышка постукивает под напором тишины. Я осторожно поднимаю ее: в круге воды, совсем рядом, плавает лицо луны. Оно откуда-то мне знакомо. Если я погружусь в него, точно вспомню, откуда.

Г*де*

Я спрятался в комнате, но забыл, где.
В шкафу меня нет.
И нет за занавеской.
Нет в большой крепости между ножками стола.
В зеркале пусто.
На секунду показалось, что я в картине на стене.
Однажды, если кто-нибудь придет и позовет,
я отвечу — и узнаю: вот я.

П*рятки*

На заднем дворе мира
мы играли, он и я.
Я закрыл глаза, прячься:
раз, два, три,
ни спереди, ни сзади,
ни внутри.

С тех пор я ищу,
столько лет.
Что делать, если я тебя не найду.
Выходи уже, выходи,
ты видишь, я сдался.

Речевая проблема

Девушка, которую зовут Иврит,
дочь пожилых родителей из хорошей семьи.
И что же? Она очень легкомысленная,
каждый день новые увлечения.
Невозможно на нее положиться.
Ее слово – это не слово.
Она даже не красавица: подростковые прыщи,
большие ноги. Крикливая
и упрямая как осел.
Но что еще хуже:
она не дает тому, кто хочет,
задушить ее дикий голос
и похоронить достойным образом
в гробнице праотцов.

Выйдет легко

“Наружу, наружу,
тужьтесь еще, еще,
никуда он не денется, выйдет легко”.

Резкий воздух прорвался внутрь,
и взрывом вырвался обратно:
“Мама мама почему мама”.

Эту длинную жалобу он сократил
До одного звука:
Иииииииии.

В бездонном мерзком пространстве, куда он попал,
нашлась первая опора,
наручники из пальцев на пятке:

акушерка подняла его головой вниз,
маленькие ручки в разные стороны,
перевернутое распятие.

Но вот, через бесконечное мгновение
пришел ангел, старый чиновник,
проверил номер удостоверения личности

и в великой милости, по обычному распорядку,
закрыл ему рот
и помог забыть[1].

Теперь опять мягко и тепло, опять материнское лоно,
и откуда-то очень издалека он слышит
первую добрую фразу:

"Здоровый мальчик, и сколько у него сил!
Ревет как бычок,
в добрый час".

Планирование

На углу улицы Яркон разрушают дом. Морская соль разъела железные сухожилия. Он умер в возрасте пятидесяти двух лет. Рабочие начали, конечно сверху, в направлении, обратном строительству. Уже при первых ударах молота открывается комната: у нее был цвет идеальной плоти, розовый как у двадцатилетних. Две или три проститутки стоят на улице в утренней скуке. Средиземное море развалилось напротив, лениво вылизывает себя. Только один серьезный человек, видимо, *строительный подрядчик*, тщательно проверяет могилу, которую вскрывают у него на глазах, и видит новорожденного: здесь будет воздвигнута стелла, квадратная, многоэтажная, в память о доме.

Сувенир

Город, в котором я родился, Радауц в Буковине, выбросил меня, когда мне было десять лет. В тот же день забыл меня, как мертвого, я тоже забыл о нем. Так было спокойнее нам обоим.

Вчера, через сорок лет, он прислал кое-что на память, будто заботливая родственница, проявляющая внимание по причине кровных связей. Новый снимок, последний зимний портрет. Повозка с балдахином ждет во дворе. Конь понурил морду и

1. Считается, что новорожденный наделен знанием о мире; в момент его появления на свет приходит ангел, который касается рта – и все забывается; но потом, при изучении Торы, человек вспоминает то, что на самом деле знал... (Трактат "Нидда" и дальнейшие комментарии).

смотрит с симпатией на старца, запирающего какие-то ворота. Итак, похороны. Двое остались в Хевра Кадиша[1]: могильщик и лошадь.

Но похороны роскошные: вокруг, на сильном ветру, собираются тысячи снежинок, каждая со своим кристаллическим рисунком. До сих пор страстное желание быть особенной, до сих пор те же иллюзии. При этом у каждой, у всех один и тот же костяк: шесть концов, Звезда Давида, на самом деле. Через секунду они растают, слипнутся, превратятся в комья, просто в снег. Среди них мой старый город приготовил могилу и мне.

Ошибки

Ты думаешь, я пришел наконец — а это
всего лишь первая волна зимнего дождя.

Ты думаешь, вот новая печаль — а это
всего лишь белая стена — как всегда.

Это извивы искушения — думаешь ты, —
а это лишь бумажный змей.

Ты думаешь — одиночный выстрел,
а это сквозняк хлопнул дверью.

Ты думаешь — это я,
а это только я.

1. Похоронное общество (*иврит*).

"Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель..."[1]

21 ноября 2005 года в Отделе литератур Европы и Америки новейшего времени Института мировой литературы Российской академии наук был проведен "круглый стол" на тему: "Литературный культ как феномен современной культуры. К постановке проблемы", в котором приняли участие Борис Дубин (Аналитический центр Юрия Левады), Сергей Зенкин (РГГУ), Татьяна Венедиктова (МГУ), Мария Надъярных (ИМЛИ), Валерий Земсков (ИМЛИ), Александра Уракова (ИМЛИ), Анита Можаева (ИМЛИ), Ольга Фалковски (ИМЛИ), Ольга Панова (МГУ), Ирина Каспэ (РГГУ), Павел Балдицын (МГУ), Михаил Свердлов (ИМЛИ), Юрий Гирин (ИМЛИ), Оксана Гавришина (РГГУ), Татьяна Боровинская (Библиотека-фонд "Русское зарубежье"), Наталья Киреева (МГУ), Мария Сухотина (МГУ). Приводим ниже запись состоявшегося обсуждения.

Александра Уракова

Вступительное слово

Хотелось бы сказать несколько слов о том, почему нас заинтересовала проблематика литературного культа как феномена современной культуры. "Культ" – на первый взгляд сомнительное с научной точки зрения понятие и одновременно модное слово – активно используется современными СМИ применительно к самым разным явлениям и фигурам. Как показал беглый поиск в сети, культовыми называют как авторов популярных бестселлеров, вроде Коэльо, Дэна Брауна, Мураками, так и современных классиков – например, Кортасара, Зюскинда, Фаулза, Сэлинджера, Борхеса, Воннегута, Павича, а вместе с тем и классиков прошлого: Булгакова, Гессе, Экзюпери, Хемингуэя.

В недавно вышедшем сборнике Юрия Безелянского "Культовые имена. От Эразма Роттердамского до Умберто Эко"[2] содержатся статьи о писателях и философах: Спинозе, Канте, Гёте, Байроне, Бальзаке, Бодлере, Фрейде, Томасе Манне, Прусте, Пастернаке, Брехте и других. Выбор фигур, очевидно, объясняется ориентацией автора на популярные издания серии "ЖЗЛ": его интересуют только "имена, занесенные в Историю". В то же время, противопоставляя "истинных кумиров и идолов" звездам шоубизнеса – "мадоннам-искусительницам и арнольдам шварценеггерам", Бе-

1. "Круглый стол" подготовлен инициативной группой Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ: Александрой Ураковой, Анитой Можаевой, Ольгой Фалковски. (*Прим. ред.*)
2. Юрий Безелянский. Культовые имена. От Эразма Роттердамского до Умберто Эко. – М.: Радуга, 2004. (*Здесь и далее – прим. авторов.*)

зелянский опирается на восходящую еще к романтизму традицию возвышения, героизации личности поэта. Так, он приписывает всем вышеперечисленным авторам беззаветное служение человечеству: "они боролись не за власть и деньги", а пытались "понять и объяснить причину бедственного положения народа, горестей и страданий людей, причину возникновения диктатур и тирании".

Любопытно, что в англоязычных работах, посвященных проблемам "культовой литературы", иные критерии отбора и, соответственно, другой список имен. В "Черновом путеводителе по культовой литературе"[1], изданном в Великобритании, предпочтение отдается лидерам контркультуры, элитарным авторам и скандально известным фигурам: "...битникам, гуру, пьяницам, наркоманам, грешникам, сюрреалистам", там представлены Жорж Батай и Евгений Замятин, Алистер Кроули и Чарлз Буковски, Лотреамон и маркиз де Сад. Составители этого сборника продолжают другую, также возникшую в XIX веке традицию сакрализации литератора: культ непризнанных, отвергнутых обществом "прóклятых поэтов".

Ни Юрий Безелянский, ни его английские коллеги не задаются вопросом, что, собственно, такое литературный культ. Разброс имен, равно как и зачастую лежащий в основе их отбора принцип дурной бесконечности, препятствует классификации. Вячеслав Куприянов в статье "К философии русского языка"[2] предлагает видеть за "словечком 'культовый'" не понятие, а мифологему современного сознания. "'Культовый' значит 'насаждаемый', то есть кем-то сознательно продвинутый в сферу бессознательного. Мы с тревогой оглядываемся на культ личности Сталина, но с восторгом принимаем культы более мелких фигур, являющихся частью коммерческой политики 'насаждения'". "Культовость", связанная как с коммерциализацией литературы, так и с индивидуальными вкусовыми предпочтениями, действительно сопротивляется строгой научности и категоризации, она скорее воспринимается как метафора.

И все же во всех приведенных выше примерах есть общая черта: культ наделяет свой объект, независимо от его места в традиционном литературном каноне, некой новой символической ценностью (или даже сверхценностью). Слово "культовый" неизменно диффиренцируется (тот или иной автор становится знаковым для определенной группы или эпохи), одновременно оно "вынимает" фигуру писателя из контекста, придавая ей новый, уникальный статус. Особый статус получает и читатель культовой литературы. Культ подразумевает социализацию, напоминающую сектантство, что хорошо видно, скажем, на примере Толкина: апокрифическая (если не еретическая) с точки зрения канона литература становится предметом поклонения, которое принимает внешние, игровые формы.

Несмотря на то что выражения "культовый писатель" и "культовая книга" были зафиксированы в словарях сравнительно недавно — по нашим наблюдениям, начиная с 80—90-х годов, — сам феномен литературного культа выходит за рамки последних нескольких десятилетий. Культ литератора формируется в условиях секуляризации общества и совпадает с такими процессами современной эпохи, как формирование оппозиции "классики" и "моды", зарождение массовой и элитарной литератур, наделение сакральной ценностью автора или книги. Связь литературного культа с сакральным тем более любопытна, что ее подсказывает сама этимология

1. The Rough Guide to Cult Fiction. Eds. P. Simpson, M. Bushell, H. Rodiss. London, Haymarket Customer Publishing, 2005.
2. В. Куприянов. К философии русского языка. Литературная газета, 2003, № 18.

слова. Так, возникает вопрос: уместно ли искать истоки литературного культа в Просвещении – эпохе "светского священнослужения" писателя, по определению французского литературоведа и социолога Поля Бенишу[1], и, особенно, в эпохе романтизма, который актуализировал религиозную риторику в образах гения, поэта-пророка, избранника, творца, мученика, позже "про́клятого поэта"? Один из возможных примеров подобного псевдорелигиозного культа – утренние молитвы Шарля Бодлера Господу Богу, возлюбленной и Эдгару По.

Возвышение в романтическую эпоху индивидуального, личностного начала опять же напрямую связано с культом, что нашло выражение в мифах о жизнетворчестве, смерти поэта, поэтическом самовыражении. Объектами поклонения и подражания становятся наряду с современными авторами и писатели прошлого (скажем, Шекспир или Кальдерон у немецких романтиков). Появляется культ мифологизированных литературных героев, которым с известных пор приписывается некое аллегорическое значение и общекультурная ценность (достаточно вспомнить Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста, Гамлета, Франкенштейна). С конца XIX века наблюдаются и попытки эксплуатировать механизмы создания культа самими писателями и различные игровые формы его использования (так, культовыми объявляются фиктивные авторы, причем "разоблачение" не гасит, а только усиливает их культ, как, например, в случае Черубины де Габриак).

Однако если в XVIII и XIX веках сакрализация литературы и выглядит, и описывается как вполне логичная, в XX веке, особенно во второй его половине, она становится все более сомнительной и проблематичной. Понятно, что культ, эксплуатируемый современной массовой культурой, заигрывает с сакральным и пускает в оборот уже наделенные ценностью имена и понятия. Если же говорить о современной и постсовременной интеллектуальной культуре, утверждающей относительность любых ценностей и абсолютов, то она, казалось бы, должна исключать культ в принципе, кроме случаев его обыгрывания, симуляции и пародирования: с точки зрения "высокого" и "элитарного" культ безусловно понятие негативное. Тем более заманчиво обнаружить его следы там, где он не называется или отрицается как таковой.

Таков прежде всего культ литературного имени, который поддерживается, например, характером цитации. Рассуждая о современной критике, Эдвард Саид в книге "Мир, текст и критик"[2] вполне законно недоумевает, почему "век Руссо не может также быть веком Кондильяка" и почему порой отсылка к Ницше, Фрейду, Арто или Беньямину заменяет доказательство того или иного утверждения, "как если бы имя обладало достаточной ценностью, чтобы опровергнуть любое возражение или разрешить любой спор". Культовыми становятся не только имена, но и понятия – такие, как письмо, язык, код, текст, интертекстуальность, деконструкция, симулякр, – и литературные эпохи – например, барокко. Постструктуралистский философский и литературоведческий дискурс неслучайно характеризуется его критиками – среди которых тот же Саид – как псевдорелигиозный и мистический, тяготеющий к мифу и абсолюту, провозглашающий новые истины и утверждающий собственных пророков и апостолов.

Связь критики и культа стоит обсуждать прежде всего потому, что культ формируется в окололитературном пространстве. Используемые в

1. Поль Бенишу. На пути к светскому священнослужению: "литератор" и новая вера. Перевод с французского и предисловие Я. Богданова. НЛО, 1995, № 13.
2. E.W. Said. The World, the Text, and the Critic. Cambridge, Harvard University Press, 1983.

критике механизмы создания культа можно, в свою очередь, считать литературными проекциями, вроде придания "житийности" биографии писателя (так, служение литературе, призвание, страдания практически "делают" его культовым), превращения его в металитературный персонаж, для которого придумывается фиктивная биография (сошлюсь здесь на статью Ольги Пановой "Рембо и симулякр"[1]), или же, напротив, освобождения исторического лица от подлинной биографии, "чтобы из лона легенд и фантазмов еще раз родиться во всей своей угрожающей чудовищности", как это произошло, согласно Марселю Энаффу, с маркизом де Садом[2]. Причем самое интересное, что Сад буквально становится персонажем своих собственных произведений. Наконец, культовым может стать сам критик или философ, как это убедительно доказывает в своих недавних публикациях Алексей Берелович[3].

Книга, читаемая как культовая, приобретает не только "сверхценность", но и дополнительные смыслы, которые начинают порой сознательно использоваться авторами, входят в литературу. Есть целые направления, которые изначально заявляют о себе как "сверхценные"; первыми приходят на ум феминизм и мультикультурализм.

Сама зыбкость понятия литературного культа, а также широкий круг коннотаций и "пограничных" проблем превращает его в интересную своеобразную призму, позволяющую взглянуть на современный литературный процесс в широком историческом и культурологическом контексте.

Борис Дубин

Институт литературы и фигуры писательского авторитета: классик – звезда – модный автор – культовая фигура

Арсений Тарковский — по другому поводу — сказал: "Я не живописец, мне детали / Ни к чему, я лучше соль возьму". Вот и я возьму социологическую соль — наиболее общую рамку, чтобы, чем бы ни занимались присутствующие или отсутствующие или те, кто прикоснется к этой теме, все понимали, с чем мы имеем дело, как эта машинка устроена, чем существует и как работает. Для начала две вещи, которые мне кажутся совершенно очевидными.

Ближайшая для культа ассоциация в отечественных условиях совершенно понятна. Культ личности — это первое, что приходит в голову, и на его примере ясно видно, что культовыми фигурами не рождаются — ими назначают, культ конструируют, то есть просто создают. Как говорил про одну из культовых фигур отечественной истории другой советский поэт, затем превращенный в антисоветского (Наум Коржавин — об Иване Грозном): "Был ты видом довольно противен, / Духом подл, но не в этом суть. / Исторически прогрессивен / Оказался твой жизненный путь". Значит, можно попробовать из вот такого видом противного и духом подлого чело-

1. О. Панова. Рембо и симулякр. НЛО, 2005, № 71.
2. М. Энафф. Маркиз де Сад: изобретение тела либертена. — СПб.: Гуманитарная академия, 2005.
3. А. Берелович. О культе личности и его последствиях. НЛО, 2005, № 76.

века сделать конфетку, что неоднократно повторялось в отечественной истории. Это одна из границ нашей темы; я думаю, полезно о ней помнить.

Второй полюс — о нем во вступительном слове было, по-моему, хорошо сказано — состоит в том, что мы сегодня находимся на развале культов, на руинах культовой системы. Их много, они между собой соревнуются, их не определишь, они все время ускользают, и не просто ускользают, а "дорожат" таким ускользанием. Я хочу сказать: те, кто эти культы поддерживают, дорожат тем, что культ ускользает от определения. И это тоже ситуация совершенно фактическая, ситуация постклассическая. Мы не можем однозначно и непререкаемо сказать, кто из современных писателей хороший, кто плохой, кто из них массовый, а кто абсолютно элитарный: уже сегодня, даже не завтра, что-то перевернется, и многие из тех, кто считался своими лишь для узкого круга, завтра окажутся на экранах телевизоров, на тех полках, которые мы встречаем сразу, как только входим в магазин, — полках с лидерами продаж такого-то месяца такого-то года. Это вторая граница, а постольку поскольку мы, оглядываясь, видим лишь руины (по словам еще одного поэта позднесоветской поры), то давайте отступим на несколько шагов назад и поглядим, откуда все бралось. Очень коротко, тут я отсылаю — стыдно ссылаться на такие древности, но ничего с тех пор в этом роде не вышло, так что приходится — на мою с коллегами библиографию больше чем двадцатилетней давности "Книга, чтение, библиотека. Зарубежные исследования по социологии литературы", где мы и проблему классики, культа, литературной моды тоже отчасти представили. Поэтому — действительно в нескольких словах.

Если мы имеем дело с литературой, то это ведь изобретение очень позднее. Я как социолог исхожу из того, что, вообще говоря, литература — это изобретение буржуазное, изобретение XIX века, как и классика. Это не значит, что до того времени классики не было — ее не было во всеобщем употреблении, она не выступала универсальным мерилом для всех, поскольку и этих "всех" как горизонта мнений и оценок еще не было. Представление обо "всех" рождается только в XIX, после всех европейских буржуазных революций, и доходит до своих пределов в веке XX. Разумеется, для сословно-иерархического общества XVII столетия разговор обо "всех" и "литературе для всех" не мог и возникнуть. И только буржуазное — если хотите, демократическое, если хотите, рыночное — общество придумало, было вынуждено ввести такую фикцию "все", а уже через апелляцию к этой фикции был создан целый ряд культурных продуктов, институций, социальных и культурных систем, которые стали работать в таком режиме — для всех, производства ценностей — для всех (среди них литература, пресса, школа и многое другое).

Не то что бы эта мысль кому-то конкретно пришла в голову. Но сам характер повседневных взаимодействий, структура общества, его социокультурные связи настолько усложняются к XIX веку, что в нем, в частности, выделяются некоторые особые зоны — зоны особой динамичности, зоны особой сложности, которые сами начинают выступать далее чем-то вроде мотора для общества и культуры. Так что встает задача, во-первых, как-то опосредовать эти новые центры смыслового производства, то есть вводить какие-то общие образцы, какие-то языки в семиотическом смысле, какие-то культурные системы, которые позволили бы суммировать и абстрагировать результаты в каждой отдельной точке, переводить их на какой-то другой язык. Возьмем в качестве аналогии хотя бы деньги, которыми можно мерить некую универсальную ценность любой вещи, любого товара. А с другой стороны, поскольку именно эти зоны стали двигателями общества,

стали его динамическими подсистемами, то и наивысшие достижения общества связаны теперь с достижениями именно в этих сферах. Наивысшие достижения буржуазных или модерных современных обществ — это достижения, связанные с новым, с пространством нового. В этом контексте и возникает понятие классики.

Классика в этом смысле — одна из стратегий, связанных с определением ценностей литературного образца. Классику можно рассматривать в двух режимах. Первый режим — это собственно ее утверждение, учреждение классики, назначение или конструирование такого-то образца или совокупности образцов: целого пантеона авторов или типа поэтики, формирование и представление его универсальной публике. Второй режим, столь же проблематичный, что и первый, и тоже, если хотите, подчеркивающий искусственность классики, — это режим передачи, воспроизводства, репродукции. Классика в этих двух режимах, можно сказать, и существует. Иначе говоря, это образцы наивысших ценностей данного общества, а с другой — это то, что передается из поколения в поколение, чем, кстати, еще раз утверждается значимость этого образца. Коротко говоря, классика — это то, что преподают в школе. Вот самая короткая формула, в свое время употребленная Дидро: классики — это те, кого преподают в школе, кого не преподают, те — не классики.

Уже во второй половине XIX века ситуация чрезвычайно быстро усложняется и делается парадоксальной. Во-первых, идея классики и работа с классикой, конструирование, изобретение и поддержка классики переходят от отдельных групп в область большой, даже общегосударственной политики. Классика соединяется с идеей национального государства. Настоящие классики — это, конечно, классики национальные в том смысле, что они воплощают наивысшие достижения данной нации — германской, французской, британской. Вслед за тем можно говорить об универсальных, мировых классиках. Объединение гигантских человеческих, финансовых, социальных ресурсов и усилий по построению национальных обществ в Европе в середине и второй половине XIX века втянуло в эту огромную работу, в том числе, идею классики — классики художественной, классики литературной. И это, конечно, совершенно меняет ситуацию, потому что в соединении с государством классика получает черты официального культа, и это вызывает целый ряд противодействий по отношению к ней. Вообще говоря, ресурсов противодействия не так много. Если для "классикалистов" (тех, кто верит, будто литература — это классика и проистекает из классики) ресурс — это отсылка к образцам и авторитетам, то для тех, кто, как Бодлер, отстаивает идею модерна, литература, напротив, это то, чего пока еще нет и, в известном смысле, всегда пока еще нет. Модерн не знает, что такое литература, а создает нечто, что проблематизирует само понятие литературы, понятие жанра, понятие поэзии и так далее. Другим ресурсом противодействия культу классики выступает отсылка, как у французских натуралистов, к "самой жизни". Литература обосновывается не тем, что она следует образцам и авторитетам, которые были "до", а тем, что она втянута в современную, в самую живую, самую горячую, еще не определившуюся жизнь и выражает, отражает, передает ее вот в этом проблематичном качестве. Возможен, наверное, еще один ход в сторону от официального культа классики или наперекор ему — о нем во вступительном слове тоже говорилось. Его обозначают словом "сакральный". Я вообще с этим понятием не работаю, но готов употребить его для данных целей. Литература обосновывается как возможность прорыва в некоторые запредельные сферы, сферы идеального смысла или находящиеся за пределами

общепринятого смысла вообще. Литература — это озарение. Вот три стратегии, которые подрывают верховный авторитет классики.

Парадокс состоит в том, что во второй половине XIX века и, собственно, уже к началу XX столетия национальными классиками были назначены — и под это была проведена гигантская интерпретаторская, издательская, книготорговая работа, — классиками были назначены те, кто в первой половине XIX века были, конечно, полными антиклассиками. Национальный классик Бальзак, национальный классик Золя, национальный классик Гюго — аттестация заведомо парадоксальная. И это чрезвычайно важно, потому что модерн, модерная культура и литература как символ модерности, достижение модерности всегда существуют в проблематическом режиме. Литература (культура) — и то, и это, и никогда ни одно или другое. Эта ее проблематичность существенна: кроме прочего, она обеспечивает динамизм литературы (культуры). В этом смысле литература (культура) не умирает, не превращается в музей, вплоть до сегодняшнего дня, на каких бы развалинах мы ни жили. Но в XX веке в корне меняется ситуация,

В XX веке складывается и осознается такой феномен, как массовое общество и, соответственно, системы массовых коммуникаций, общедоступный рынок. Это все меняет. Вот лишь один пример: мы привыкли так думать, что появление фотографии проблематизирует живопись как способ репрезентации реальности. Но дело в данном случае не в фотографии, а в том, что не стало тех инстанций, тех групп, тех языков истины, которые могли бы претендовать на единственность и непререкаемость. Массовое общество построено так, что их в принципе не может быть. Оно построено как общедоступное общество, универсальное в смысле универсально сравнивающее все и вся, ни на чем не останавливающееся, в пределах сезона, если не быстрее, превращающее любой образец из самого локального в самый, насколько возможно, массовый и так далее.

Это не значит, что классика исчезает, что модерн или авангард как выражение модерна исчезают. Они существуют на правах отдельных механизмов, отдельных этажей в сложной, многоуровневой конструкции литературы, культуры; для массового общества, наверное, правильней говорить о цивилизации, поскольку культура как программа к тому времени уже сработала, потеряла свою ценностную заостренность. Значимо все. Когда Бодлер после Всемирной выставки 1855 года в Париже говорил: "Что бы сказал Винкельман, увидев этот образец китайской живописи на шелке, что бы он с его классицистической эстетикой тут вообще делал?", то это был, конечно, эпатажный выпад поэта, который заведомо не хотел быть равным ничему готовому и однозначному, демонстрировал свое выпадение из общества, из времени и так далее. Вы помните, что Бодлер прогуливался по Парижу с омаром на розовой ленточке. Это, понятно, хулиганская выходка, но что она обозначает? "Вы спешите? А я нет. И никогда и никуда спешить не буду. Город — это место, где спешат. А вот я — нет, я с омаром". Тогда это было смелым шагом. Староверы хватаются за голову, дамы падают в обморок — вот оно, литературное событие. Ну, в XX веке хулиганят и покруче: за ноги кусают, на цепь сажают себя, да мало ли что можно сделать. Но это не отменяет того, что на других этажах, в определенной функции, работают те механизмы, которые, как все в культуре, никуда не исчезают, просто они становятся все более частичными.

XX век в принципе не уничтожает классики, но делает ее одним из функциональных устройств, обнаруживающих многоуровневое динамическое целое цивилизации. Она существует в музеях, она существует в школах, она существует в определенных типах изданий, она существует в виде

национальных премий, которые присваиваются от имени классиков, она существует в многообразных формах, но она, понятно, не исчерпывает всего многообразия цивилизации. Рядом рождается такое понятие, как звезда. Звезда — это ведь не классик. Шварценеггер, разве он классик? Нет, конечно. А звезда — несомненно.

Для звезды, кажется, нужны две вещи (помимо, конечно, механизмов массовой коммуникации, без которых звезды невозможны). Нужно некоторое сконструированное лицо. Если помните, Тынянов в некрологе Блоку писал, что все печалятся о лице. Блок был человеком с лицом. Это лицо знали, помнили, было важно, что у него именно такое лицо. У него была биография. Очень важно, чтобы у звезды была биография: неважно, настоящая или нет. Ее делают менеджеры, промоутеры, спичрайтеры, еще кто-нибудь — это можно сделать. Но важно, что в самом характере этой биографии и в образе этого лица конденсируются значимые для данного общества, данного момента, данной культуры достижения (стереотипы, о создании которых, напомню, мечтал Бодлер и которые блестяще производил Уорхол, и сам звезда). Что воплощается в Шварценеггере? Ну, во-первых, он по происхождению австриец, из европейского — на тот момент — захолустья уже. Это для Америки принципиальная вещь: она дает шанс каждому, и для нее нет в этом смысле противопоставления центра и периферии. Во-вторых, он человек активного действия. В-третьих, он совершенно самостоятелен: его герой недоступен ни подкупу, ни смерти, фильмы с участием Шварценеггера стопроцентно моральны. Это чрезвычайно важно. У другой звезды будет соответственно другой код поведения. Но важна такая вещь, как публичная биография, как публичное лицо. Это можно тиражировать — важно, чтобы было то, что можно тиражировать наряду с произведениями, вместо произведений, в дополнение к произведениям, в качестве интерпретации произведений и так далее.

Еще я бы ввел такую категорию, как "модный автор" — если хотите, кандидат в звезды, как звезда может быть кандидатом в классики (далеко не каждая звезда становится классиком). Модный автор может в конце данного сезона сойти, и его заменит какой-нибудь другой. Что мы о нем знаем? Разве кто-нибудь знает биографию Дэна Брауна, видел его изображение? Никто из читателей, расхватывающих его книги как горячие пирожки, этим, в общем, не интересовался. А Харуки Мураками, чем он отличается от Рю Мураками — может быть, у них биографии разные или что? В общем, это не так важно. Это модный автор, и всё. С модным автором происходит то, что, кажется, впервые произошло с Байроном, когда он "проснулся знаменитым". А потом однажды просыпается совсем незнаменитым — его место занято, его время ушло. И тут что хочешь делай — сезон кончился.

И последняя категория, о которой хотелось бы сказать, — это собственно культовый автор. Он, как я понимаю, в наибольшей степени интересует инициативную группу, которая нас здесь и собрала. Я бы эту фигуру толковал так. Во-первых, это, конечно, автор эпохи руин. С другой стороны, это автор эпохи защиты "наших" ценностей от всеобщих. С помощью культового автора мы защищаем наше маленькое, случайное, не обязательно самое хорошее: скажем, культ "черных" американских фильмов категории "В" у французских режиссеров "новой волны" меньше всего был связан с защитой высоких кинообразцов. Важно было другое: то, что это любим *мы*, то, что это ценим *мы* и никто больше.

На мой взгляд, идеальная кандидатура для культового автора, если брать отечественную ситуацию, это Евгений Харитонов, замечательный писатель, который средствами квир-письма делает в литературе то, что

другим образом невозможно мотивировать: он изобретает такую мотивацию для своего типа письма как знак своей предельной маргинальности — того, что, как выразилась Сьюзен Сонтаг по поводу Арто, его "не переварят". Это "несъедобный" автор в эпоху массовой кулинарии, он принципиально такой. Часто такого рода фигуры бывают авторами одной книги, одного фильма. Был такой замечательный испанский режиссер Иван Сулуэта (Ivan Zulueta), который в начале 80-х снял одну короткометражку, она называлась "Вспышка". С тех пор он делал какие-то коммерческие проекты на телевидении, еще что-то, но три поколения кинематографистов в испаноязычном мире молились на эту короткометражку и смотрели ее копии до дыр.

У нас есть свой отечественный пример — Рустам Хамдамов. Одна сорокаминутная короткометражка 1972 года "В горах мое сердце", после которой никто ничего не видел на протяжении двадцати лет, тем не менее сделала из Хамдамова абсолютно культовую фигуру. Для культа даже хорошо, если автор мало пишет, если он прекратил писать. Если он вообще ничего или почти ничего не пишет, но только обещает написать, это еще лучше, это важная вещь.

И совсем уже последнее. Я, как вы понимаете, на глаз рисую что-то вроде предварительной галереи для разных типов культового, культивируемого автора. Условно говоря, последний типовой образец — это, как я уже сказал словами Сонтаг, "непереваримый" автор. Таков, вообще говоря, постмодернистский автор — тут для меня ориентир, конечно, Борхес, который начинал гораздо раньше, на закате модерна, но в силу ряда исторических, гео- и биографических обстоятельств оказался постмодерным до постмодерна. Что отличает Борхеса? Во-первых, это автор, содержащий в себе критика, во-вторых, содержащий в себе читателя и переводчика и, в-третьих, демонстрирующий свою стратегию совершенно открыто, противясь в этом смысле любой классикализации. Какая вам еще нужна интерпретация, если все возможные интерпретации выстроены и разыграны внутри самого текста, вот они — предъявлены в качестве ложных сюжетных ходов, в качестве обмолвок, в качестве послесловий, в композиции книги, в том, что этот рассказ потом будет трижды переписан и вставлен в другие книги без упоминания об этом факте и так далее.

Вот, собственно говоря, все, что я хотел сказать. Давайте я в нескольких словах суммирую. Я исхожу из того, что в нынешних условиях ни у одной из культурных групп, ни у одного из культурных институтов нет возможности выдвинуть понятие, набор авторов, книг, а соответственно и интерпретаций, которые можно однозначно и навсегда считать классическими. Классика — это для современной ситуации проблема. Больше того, автор для современной ситуации — проблема. Слова Барта о "смерти автора" я как социолог понимаю именно в этом смысле. Автор как ответ кончился. Теперь автор — вопрос. Классика как ответ кончилась, теперь она — вопрос. Другое дело, что мы можем, немножко остыв, отступить назад и сказать, что, вообще говоря, не сегодня это началось — в определенном смысле это входило в понятие и работу литературы с самого начала. Но то, что было в ней маргинально, то, что было в ней как бы случайно, то, что было в ней деталью, не обращавшей на себя внимание, теперь передвигается, условно говоря, в центр литературных событий. Притом что мы опять-таки понимаем: какой же может быть центр, если нет закрытой системы? Центр теперь везде, а окружность — нигде.

Сергей Зенкин

От текста к культу

Я попытаюсь исходить из двух близких друг другу методологических постулатов. Первый постулат: понятие "литературного культа" — понятие очень нечистое; оно функционирует преимущественно в газетно-журнальном дискурсе, где культом могут назвать кого и что угодно, и здравым методом размышления об этом феномене будет процедура очищения, сужения понятия, отбрасывания всего лишнего. Есть такая концепция творчества, идущая еще от иудаистской мистики, согласно которой творчество заключается не в прибавлении, а в умалении бытия. В бытии выгораживается некоторая пустая область, и благодаря этому появляется форма, появляется сама возможность творчества. Вот и я попытаюсь оградить и "умалить" понятие культа. Речь пойдет не столько о том, как культура в своих прямых высказываниях, газетных, критических или даже научных, определяет это понятие, то есть не о самосознании культуры, а об объективных механизмах, которые она применяет к данному явлению и которые, конечно, гораздо у́же ее самосознания: культура много чего о себе наговорит... И второй постулат. В отличие от Бориса Дубина, который, выступая до меня, прекрасно изложил социологическую точку зрения на проблему культовой литературы, я постараюсь держаться на уровне филологическом, иными словами, буду мыслить литературу не столько как совокупность *авторов*, сколько как совокупность *текстов, произведений*. Каким образом литература производит культовые тексты и что она с ними делает, что нужно делать с текстом, чтобы он был культовым?

Если искать в светской культуре явления аналогичные религиозному культу (а в этом и состоит первичное значение интересующего нас слова), то они окажутся гораздо шире того, что называется "культовой литературой". В обществе всегда есть факты почитания, поклонения выдающимся лицам, представителям светской и религиозной власти, они многочисленны и уходят в глубокую древность. Интересно было бы проследить, с какого момента такого рода почести начинают оказываться творческим людям: поэтам, философам, художникам, писателям. С каких пор их начинают приветствовать аккламациями, брать у них автографы, после смерти ставить им памятники в публичных местах, собирать, часто по крохам, их наследие, создавать мемориальные музеи, совершать паломничества к местам, связанным с их жизнью? Все это проявления культа, которые сближают светских писателей с персонажами собственно сакральными. Скорее всего большинство таких проявлений окажутся связанными с современной эпохой, именно с XIX веком. Я бы назвал один, особенно симптоматичный в этом смысле литературный текст — книгу Томаса Карлейля "Герои, культ героев и героическое в истории" (1841), где бóльшую часть этих "героев" составляют творческие люди, вплоть до поэтов вроде Мильтона. Но если брать проблему так широко, никоим образом не удается ухватить понятие культовой литературы. Потому что те, кому ставят памятники на площадях, — это, как правило, не культовые авторы, а *классики*. Опять-таки прав Борис Дубин, указывая на главную структурирующую оппозицию, позволяющую осмыслить понятие культовой литературы: *культовая литература/классика*. (Я буду меньше касаться модных писателей, потому что это скорее фигуры *авторов*, а вот классика и культовая литература имеют *текстуальное* проявление.)

В чем различие культовой литературы и классики на уровне текста? Оно имеет социальный характер. И классические, и культовые тексты *назначаются*. Это не природные свойства текста, заключенные в нем самом, а нечто такое, что приписывается ему извне, силой социума. Такой процесс совпадает с традиционным антропологическим пониманием религиозного культа, потому что, как писал еще Эмиль Дюркгейм, сакральное (если угодно, культовое) качество приписывается предмету произвольно, оно не зависит от внутренних качеств самого предмета. Любая деталь, любая мелочь, любой незначительный предмет может стать сакральным. Сакрализация, в том числе сакрализация культовой литературы, — это усилие общества, прилагаемое к тому или иному тексту. Но есть разница между сакрализацией классики и сакрализацией культовой литературы. Я уже сказал в самом начале, что понятие культовой литературы встречается главным образом в рекламной и газетной практике, то есть в дискурсах, которые в традиционном понимании являются неофициальными. Они отделены от общепризнанной, публичной власти. Напротив того, классика учреждается именно органами официальной власти. Эти органы могут быть разными: собственно государство в лице королевского двора или ЦК КПСС; профессиональные объединения, например академии, которые присваивают премии и избирают в свои члены выдающихся людей; школы и университеты, которые преподают и передают из поколения в поколение классические произведения; даже научные учреждения, которые занимаются их изучением, — скажем, Институт мировой литературы, в котором мы сейчас находимся, всю свою жизнь занимался не только и часто даже не столько научным изучением литературы, сколько ее классической институционализацией, определением того, что есть классика, что есть настоящая "мировая литература" и что надо в качестве таковой изучать. (В этом смысле наше предприятие — изучение чего-то другого, нежели классическая литература, изучение культовой литературы как альтернативы ей — парадоксально и тем интересно.) Напротив того, пресса и реклама не могут создать классика. Они могут создать культовую фигуру, "сделать" модного автора, но для того, чтобы он стал классиком, необходима санкция публичной власти.

Поэтому можно сделать следующий шаг, о чем тоже говорил до меня Борис Дубин в несколько других терминах. Фигура культовой литературы и культ автора связаны с той или иной *субкультурой*. Культовый автор, который становится культовым для всей нации в целом, — уже не культовый автор, а классик. Культовый автор и культовый текст остаются таковыми постольку, поскольку этот культ разделяют не все — у него есть ограниченный круг поклонников, группа, секта и так далее, которые идентифицируют с ним себя. Говоря метафорически, литературный культ всегда местный, локальный; литературный культ всегда политеистичен.

Теперь я приступаю к наиболее интересному для себя вопросу, а именно к тому, какие практические действия осуществляет культура по отношению к текстам — именно текстам, — которые она признает культовыми. Прежде всего, всякое наделение текста сакральным значением является одновременно его деструкцией. Именно потому, что сакральное качество текста приписывается ему извне, а не выводится каким-то магическим или естественным способом из его внутренних свойств, именно поэтому, вообще говоря, всякая классикализация или же сакрализация текста — это некоторое его разрушение: текст подменяется чем-то другим. Процедуры этой подмены различны в случае классики и в случае литературного культа.

Возьмем массовое тиражирование, когда уникальный памятник размножается в бесчисленных копиях. Оно производится в обоих случаях, хотя ско-

рее в случае классики; как бы то ни было, оно не специфично для литературного культа. То же самое с переводами на иностранные языки, это тоже неспецифичное явление: переводятся классики, равно как и культовые произведения. Неспецифичны и "переводы" на языки других искусств — инсценировки, экранизации и тому подобное. Более интересный процесс — раздергивание на цитаты, когда вместо целостного произведения в сознании культуры образуется более или менее зыбкая туманность фраз, ситуаций, словечек, анекдотов и тому подобного. Эта процедура в большей степени применяется к культовой литературе, чем к классике, потому что классиков, конечно, тоже цитируют, но с меньшим интересом, с меньшим удовольствием, чем писателей культовых. Возможность щегольнуть цитатой из автора "своего", не всеми признанного, еще не ставшего классиком, гораздо соблазнительнее, чем употребление хрестоматийных, "школьных" классических цитат. В этом смысле можно привести два примера из русской традиции. Одним из них стало в свое время "Горе от ума" Грибоедова. Другой, еще более любопытный пример — это дилогия Ильфа и Петрова об Остапе Бендере, которая тоже сделалась культовой, и когда! — в поворотный исторический момент, в эпоху "оттепели". Действительно литературный культ — по определению неофициальный, таких культов много, и их не декретируют по ступеням бюрократической иерархии. (Культ личности Сталина — это совсем другое, и не только потому, что он не имеет отношения к литературе. Сталина никто не назначал сакральным персонажем, он сумел сам себя сделать таковым.) И поэтому характерно, что именно после окончания тоталитарной эпохи появилась возможность образования в нашей стране литературных культов и сразу же появился ряд культовых писателей. Из переводной литературы это были, видимо, Ремарк и Хемингуэй, а из отечественной — прежде всего Ильф и Петров. Всех этих авторов сближало именно то, что они в разных модальностях оспаривали идею тоталитарной власти. У Ремарка и Хемингуэя трагические герои-одиночки противостоят обществу, а у Ильфа и Петрова — просто поэтизация асоциального элемента, жулика. Таким образом, культовая литература находится в дополнительных отношениях с авторитарной властью: власть умеет делать классиков, а вот культовых авторов — нет. Литературный культ — это продукт более или менее демократического состояния культуры.

Возвращаюсь, однако, к тому, как культура деформирует те тексты, которые назначает культовыми. Есть еще один способ деструктурирования произведения, разрушения его как целого, в результате которого оно начинает очень эффектно действовать в обществе. Это разрушение границ между вымыслом и реальностью. Всякое художественное произведение обычно оформляется как некое завершенное целое. Вот книга, у нее есть начало и конец; внутри книги более или менее вымышленный мир, снаружи — наша реальность. Все мы прекрасно понимаем границу между ними. Однако бывают случаи, когда содержание вымышленного мира как бы перехлестывает границы текста и прорывается в реальную действительность. Это может быть, например, усвоение и использование в жизни тех идей, что высказывались в нем. Культовое произведение начинает оказывать прямое социальное действие своими идеями. Это довольно характерная ситуация для XIX века, когда, например, "Парижские тайны" Эжена Сю не просто были модным романом, который читали все, но еще и вызвали дискуссии в парламенте (в частности, о преобразовании пенитенциарной системы в соответствии с предложениями Эжена Сю; в дальнейшем, в 1850 году, и сам писатель был избран членом революционного парламента). Или роман Чернышевского "Что делать?": он, по недоразумению, был

признан "классическим" в школьных программах, но в свое время он стал предметом настоящего и вполне серьезного культа среди русских революционеров-нигилистов; скажем, поведение Рахметова могло служить образцом для подражания в реальной жизни.

Такое подражание имеет разные модальности, иногда игровые, иногда серьезные. Примером тому является случай Гёте. Сам Гёте не был, по-видимому, культовым писателем. Скорее он еще при жизни был признан классиком — чему, конечно, немало поспособствовала его *государственная*, административная карьера министра. Но по крайней мере одно из его произведений быстро стало культовым в том смысле, который я имею в виду, — это "Вертер". Как известно, у этого романа образовалось множество поклонников, которые выражали свое поклонение в разных формах: иногда ношением так называемого костюма Вертера (синий фрак и желтый жилет), а иногда и в таких экстремальных формах, как самоубийство в подражание самоубийству главного героя. Существенно — чтобы еще более уточнить понятие, — что перед нами подражание именно конкретному герою конкретного произведения, а не просто использование его как иллюстрации некоего общего, абстрактного принципа.

Противоположный пример — случай, разобранный Ю. М. Лотманом в статье "Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века": самоубийство Радищева. Лотман показывает, что это самоубийство было в каком-то смысле "подражательным" и "литературным", что оно воспроизводило самоубийство Катона из одноименной трагедии Аддисона. Но это не означает, что трагедия Аддисона была для Радищева "культовым" или даже классическим произведением. Дело в том, что, как показывает Лотман, самоубийство Радищева не просто служило репликой, воспроизведением самоубийства римского героя у Аддисона, но и включалось в общую рефлексию Радищева о правомерности или даже необходимости в некоторых случаях самоубийства свободного, философски мыслящего человека; такие мысли Радищев высказывал по многим поводам, в связи с разными ситуациями, произведениями и прочим. Пользуясь терминами Лотмана из другой статьи, акт самоубийства оправдывался *метаязыком*, на котором мыслил Радищев, системой понятий и идей, связанных с той версией Просвещения, к которой он принадлежал, а не *метатекстом*, то есть не отдельным произведением, которое бы вбирало в себя всю суть этого мышления. Как известно, в статье "Миф — имя — культура" Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский называют метаязык и метатекст базовыми понятиями, с одной стороны, культуры рационалистической, с другой стороны — культуры мифологической. Соответственно превращение текста в культ — это, по-видимому, его мифологизация, в том смысле что он вбирает в себя некоторую абсолютную программу поведения, которой можно дальше следовать, в том числе в самых серьезных формах.

Подражание культовому автору включает в себя коллективную идентификацию. Об этом опять-таки уже говорили до меня. В самом деле, поклонники того или иного произведения могут организовываться, собираться вместе, образовывать ассоциации. В этом смысле, конечно, толкинизм XX века — образцовый пример возникновения массовых сетей, которые в более или менее игровых формах воспроизводят и разрабатывают мотивы исходного, порождающего текста. На мой взгляд, существенно, что во всех этих случаях подражатели, поклонники, участники литературного культа привносят в этот культ что-то свое. Здесь еще одна линия противостояния между классикой и литературным культом. Отношения к ним противоположны по направлению действий: из классики *черпают*, а культовое произведение *дополняют*. Главный принцип классики — это то, что она неисчерпаема, ее можно снова

и снова перечитывать и брать из нее все новые и новые богатства. Если угодно, это связано с первоначальной этимологией латинского слова "classici", которое, прежде чем означать, вследствие ошибочной этимологии, "тех, кого изучают в классах", обозначало *податное сословие*, в отличие от proletarii, которые от налогов освобождались как неимущие. Классики — это те, у кого можно что-то взять, у кого все время можно брать что-то новое. Напротив того, "культ", опять-таки согласно этимологии, означает некоторое приношение, пожертвование, даяние, совершаемое поклонником, — центростремительную, а не центробежную деятельность. Иными словами, литературный культ есть акт сотворчества по отношению к его предмету.

Следующий вопрос: каковы могут быть собственно текстуальные формы этого сотворчества? В самом деле, формы культового действия не обязательно являются текстуальными: скажем, то же самоубийство в подражание литературному герою — не текстуальный поступок, а вполне серьезное жизненное деяние. Тем не менее в литературных культах выделяется очень интересное, особенно для нас, литературоведов, ядро, когда сотворчество принимает текстуальные формы. Некоторые из них совпадают в отношениях и к культовому, и к классическому образцу: например, комментирование или составление словарей. Есть "Словарь языка Пушкина", есть "Шекспировская энциклопедия", но есть и словарь эльфийского языка, созданный толкинистами (кажется, даже не один). Еще более специфичная форма, которая меня давно интригует, представляет собой *продолжение* или клонирование. И культовым, и классическим текстам можно так или иначе подражать, им даже полагается подражать. Но классике обычно подражают двумя способами: либо в виде творческого состязания, либо в виде пародии. В обоих случаях из классического произведения выделяется более или менее абстрактная структура, допустим "стиль классика", и воспроизводится на каком-то другом материале, скажем на другом сюжете — в серьезно-почтительных или, наоборот, полемических целях. А вот по отношению к культовому тексту возможна иная модель подражания. Текст, сохраняя всю свою конкретность, расширяется, почкуется в разные стороны, и создаются параллельные версии сюжета, продолжения, сиквелы и приквелы.

Опять-таки толкиновская эпопея в этом смысле очень богата попытками продолжать ее в разные стороны или создавать исправленные и улучшенные версии тех же самых событий. Но один из первых примеров такого рода относится уже к первому великому европейскому роману — "Дон Кихоту". Этот роман изначально представлял собой пародию на некий литературный культ, на культ рыцарского романа, но он и сам быстро стал функционировать по "культовой" модели, потому что к нему самому быстро появилось фальшивое продолжение. В XIX веке нечто сходное предпринял Ламартин — я об этом немножко писал в свое время — в отношении "Паломничества Чайльд-Гарольда". Байрон был в его время, безусловно, культовым поэтом (прежде чем стать классиком), и вот Ламартин сочинил последнюю песнь "Чайльд-Гарольда", где описал конец странствий байроновского героя, то есть фактически самого Байрона; он приводит героя к экзистенциальной коллизии, доказывая ошибочность его безбожного выбора, то есть продолжение "Чайльд-Гарольда" становится идеологической полемикой с ним. Хотя такая практика не является, конечно, типичной в отношении к культовому тексту, она обладает силой симптома, который заслуживает более подробного изучения.

И последний вопрос. Какие понятия теории литературы можно было бы использовать для концептуализации понятия культа? Одно из них — *вторичная фольклоризация*. Известна оппозиция фольклора и литературы,

которую предложили в свое время П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон в статье "Фольклор как особая форма творчества": в ней главным признаком фольклора названа его ориентация на *язык*, а признаком литературы — ориентация на *речь* (по Соссюру). В первом случае имеет место массовая продукция, ориентированная на соблюдение устойчивых правил, в другом случае — создание уникальных, не сравнимых друг с другом высказываний. Если литература в современную эпоху, размежевавшись с фольклором, следует собственно литературной, а не фольклорной модели творчества: ориентируется на новизну, уникальность и оригинальность, — то в явлении литературного культа, в читательском сотворчестве, создании новых версий, продолжений, "клонов" и тому подобного проявляется обратный процесс, когда литературное произведение возвращается в фольклорную стихию серийного воспроизводства, варьирования и вольного подражания. В принципе каждый может подражать культовому автору — это никому не запрещено, как никому не запрещено читать.

Второе понятие, которое тоже кажется мне перспективным для концептуализации литературного культа, — это понятие литературного быта. Я однажды уже писал, что это понятие, игравшее важную роль в теории русского формализма, имело две версии. По одной версии, которую разрабатывал Б. М. Эйхенбаум, литературный быт — это институциональный фон, на котором существует литература, скажем, кружок или журнал, а по другой версии, которая встречается у Ю. Н. Тынянова, литературный быт — это паралитературные, бытовые жанры, которые окружают литературное творчество и могут при известных условиях включаться в него, они образуют как бы текстуальный резерв "настоящей" литературы и осуществляют обмен с нею. На мой взгляд, явления, возникающие в связи с литературным культом, — вариации, подражания, сиквелы и тому подобное, — могут оказаться близки к тыняновскому пониманию литературного быта. Это как бы "неполноценная" литература, мы смотрим на нее свысока, никому не приходит в голову давать за нее премии и вводить ее авторов в академии, но это, несомненно, своеобразная демократическая среда, в которой отражается высокая литература и может потом из нее выйти в обновленном виде. С другой стороны, "институциональное" понимание литературного быта тоже может применяться при исследовании проблемы культа, потому что, как я уже говорил, поклонники произведения могут организовывать сообщества, секты и прочее — функциональный аналог аристократического литературного кружка, толстого журнала или союза писателей.

Борис Дубин. Я хочу немножко продлить ту линию рассуждений, на которую Сергей Николаевич в конце вышел. Мне кажется, золотой фонд для культивации, то есть для превращения в культовое, — это неконвенциональное искусство, песни например. Кто такой Окуджава? Кто такой Высоцкий? Кто такие Стругацкие — science fiction? Но отсюда возможен еще один ход, на который отчасти вышел Сергей Николаевич уже прямо в самом конце: превращение письменного текста в устный, возвращение его в устную стихию. Поэтому "Горе от ума" действительно во многом стало культовой вещью постольку, поскольку долгое время не публиковалось. Здесь абсолютно опять-таки прав Сергей Николаевич: "оттепель" обозначилась тем, что вышел двухтомник Ильфа и Петрова. Они до того существовали в некотором смысле как шифр между своими. Теперь это стало модно практиковать. Иначе говоря, что делает культовая литература, чем она отличается от классической литературы: она, вообще говоря, не уничтожает границы, она их проводит. Она их все время проводит и тут же преодолевает.

И играет на этом. В том числе границу между устным и письменным, печатным. Мы уже привыкли, что литература — это то, что пишется и печатается, и вдруг настоящей литературой, настоящей, искренней, говорящей самые главные вещи, становится заведомо устная вещь, которая не записывается. Кино — идеальное совершенно искусство для образования культов, в том смысле, что оно не узаконено никакой классической поэтикой. Фотография опять-таки. Иначе говоря, культовое искусство, практика культового искусства — это практика проведения границ и обыгрывания этих самых границ в самом таком общем культурном смысле.

Валерий Земсков. У меня есть вопрос. Одновременно и к Борису Владимировичу, и к Сергею Николаевичу — вы ведь выдвигаете сходные позиции. Насчет культового писателя, культовой литературы я понял. Вы бы не могли сказать, что такое классика? Вы пользуетесь термином, который требует понимания. И еще вдогонку. Слово "культовый", "культ" мы понимаем исключительно в сниженном, ироническом, трикстовом значении. На самом деле ведь в этом понятии заложены очень большие мифологические глубины. Это понятие можно истолковать совершенно по-другому. Вот мой вопрос.

Борис Дубин. Насчет культового и сакрального, мифологического я переадресую Сергею Николаевичу как более сложное, а сам отвечу на более простое. Что есть классика? Сам вопрос этот классичен, как мы знаем. Да, он был задан в XIX веке, а потом повторен Элиотом в XX. Я бы так сказал: можно дать определение, я готов и сейчас дать десять. Но мне кажется принципиальным, что классику стоит, следует продуктивно описывать не через определение, а через реконструкцию и конструирование тех обстоятельств, которые в каждом конкретном случае порождают проблему классики, классические наборы и так далее. Мне всегда интереснее ситуация, которая заставляет людей задаться вопросом, что есть классика, а также что они на это отвечают. Эти ситуации характерны. Они в культуре возникали с тех времен, когда литературы в нынешнем смысле не было, в частности аристотелевские кодифицированные риторика и поэтика были в некотором смысле классикализующими инициативами, в том смысле, что они систематизировали некий распадающийся античный мифологический космос и перевели его во внешне инструментальные процедуры мышления, писания, говорения и так далее, и так далее. Классическая ситуация многократно описана, как она конструировалась, например. Самые интересные примеры, конечно, с запоздавшими нациями, с Германией и с Россией. По этому поводу существует образцовое совершенно сочинение, к сожалению, оставшееся на немецком языке, для Германии, о том, как делалась легенда немецкой классики, как создавались классики Гёте и Шиллер, в том числе за счет процессов, казалось бы, не имевших к этому никакого отношения. Напомню, если кто-то, может быть, этого не знает, и прошу прощения, если все знают, о том, что к определенному моменту, когда немцы создавали свое национальное государство, чтобы император был на троне, а немецкие классики — в шкафу, все это облегчилось простой вещью: на сочинения Гёте и Шиллера кончился срок авторских прав. Стало возможно печатать дешевые собрания сочинений; тем, кто их покупал, придавался в качестве сувенира бонус. В качестве бонуса придавались типовые бюстики Гёте и Шиллера, которые на этот шкаф и ставились. Я просто по социологической своей принадлежности лишен возможности и, больше того, охотно от такой возможности отказываюсь, искать классичность в самом тексте. Мне, для меня важны типовые ситуации, которые порождают запросы на классику и стратегии создания классиков и ин-

терпретации их как классиков. В частности, есть ведь и российские примеры, когда автор постепенно осциллирует между классическим и культовым. Уж на кого более писали продолжений, чем на Пушкина. "Египетские ночи", "Евгений Онегин"... и так далее. Вот классический пример автора, которого можно читать в этом ключе, а можно — в другом. И мне интересно, что в определенной ситуации определенные группы и институты избирают тот ключ или другой. Или, например, что самое интересное, предпочитают играть на двух этих ключах, транспонируя здесь, на наших глазах, классика то в одну, то в другую сторону. И в этом смысле превращая его в культового автора, проводя границу и разыгрывая эту границу прямо здесь, у нас на глазах.

Сергей Зенкин. Я в высшей степени согласен с Борисом Дубиным. Действительно, я об этом говорил сам, классическое, культовое, вообще сакральное достоинство, приписывается произведению извне, оно не опирается на какие-то его имманентные качества. Это семиотический акт переосмысления, переоценки или просто оценки. Мне просто более интересны не макросоциальные параметры этой переоценки, а микросоциальные, то есть текстуальные проявления, и поэтому самое интересное для меня не столько социально-культурный контекст национального становления, который, разумеется, имеет принципиальное значение для формирования национальной классики, сколько определенный режим бытования текста, признаваемого классическим. В частности, особая модель подражания, о которой я только что говорил. Классические тексты — те, которым подражают, если угодно, школьным образом, усваивая их структуру, "учась у классиков", как говорили в 30-е годы в Советском Союзе, и используя их структуру, допустим, стилистику или сюжетику для создания других произведений, более или менее соперничающих со старшими. Или же, наоборот, используя ту же самую структуру для развенчания старших, для сбрасывания их с корабля современности, для пародирования их. Правильно было сказано про Пушкина: я сам хотел упомянуть "Евгения Онегина" как промежуточный факт то ли классического, то ли культового текста, потому что действительно отношение к этому тексту в русской культуре очень амбивалентное, в чем вообще проявляется общая амбивалентность образа Пушкина в нашей культуре. Потому что Пушкин — это не только солнце русской поэзии, но и тот, кто будет делать то, что не хотят делать другие.

Борис Дубин. А платить кто — Пушкин?

Сергей Зенкин. Да, разумеется: "Пушкин виноват". Что касается собственно сакральности, то я бы здесь не педалировал эту проблематику, потому что она не специфична для явления литературного культа. Сакрализация в более или менее слабых формах присутствует и в классике тоже. Да и в феномене "звезды", "модного автора" есть, и еще какая. Это скорее более общая категория социокультурной жизни, которая не поможет определению специфики данного явления.

Валерий Земсков. Вопрос относительно классики мне не кажется до конца проясненным. Что касается апелляции к архетипическим и мифологическим структурным основаниям, связанным с классикой, к этой проблеме можно подойти и по-другому. Можно сказать, что классика входит в культ литературы, и тогда мы задумаемся над тем, откуда и почему возник культ писателя, с чем он связан. Каковы, так сказать, пределы и "беспределы" глубин архетипической и мифологической структур, которые входят в по-

нятие культа. Мы говорили в основном о культовом писателе в персоналистском плане. Но существует и культ *литературы* — темы, связанные и отделенные одна от другой. Есть цивилизации с литературоцентрическим типом культуры. Мы отталкиваемся в первую очередь от опыта европейских литератур, хотя существуют и другие культурные модели. В литературоцентристских культурах жизнетворческая функция писателя (например, русские "мистагоги" Серебряного века) выталкивает его в идеологическое и политическое поле — а это еще один импульс для возникновения культовой личности (скажем, такой, как Максим Горький). В Латинской Америке достаточно вспомнить, например, о Пабло Неруде. Ведь эти литературные идеологи — настоящие шаманы. Думаю, что в будущем следует уделить серьезное внимание архетипическим моделям, вечно живущим в бессознательном творца культуры. Архаика — это вечное присутствие. Любая литературная и культурная модель существует на основе архетипических структур, "плавающих" в море "бессознательного".

Александра Уракова. У меня вопрос к Сергею Николаевичу по поводу соотношения классики и культа. Можем ли мы считать, что культовым писателем является "проблематичный" классик, как вы его определяете в вашей книге "Французский романтизм и идея культуры"?[1] В частности, когда вы пишете о Шекспире в романтическую эпоху. Сам вопрос Сент-Бёва — о том, был ли Шекспир классиком, очень характерен. Можем ли мы говорить о том, что культовый писатель наделяется даже не ценностным, а неким сверхценностным смыслом, в том числе в силу своего проблематичного положения по отношению к канону? Можем ли мы найти в романтическом гении как "оппоненте классика" прообраз культового писателя? Например, исходя из того факта, что его творчество оценивалось с точки зрения не только собственно художественных, эстетических, но и общечеловеческих ценностей.

Сергей Зенкин. В книге, которую вы упоминаете, я описываю конкретную ситуацию критического высказывания о проблемных писателях, которое относило их или к классической, или к гениальной сфере. Для романтической эпохи мне кажется более уместным слово "гений", а не "культовый автор". Но, конечно, если на это смотреть шире, в социальных координатах, то есть считая главными участниками литературного процесса не тексты, а авторов, литературных агентов, деятелей литературы, — то да, наверное.

Ольга Панова. Я хотела бы сказать несколько слов о разграничении понятий классики и культа. Изначально классика — это некая техника, технэ, образец, а культ, напротив, мыслится как некая сакральная сила. И сегодня, когда утрачивается религиозная основа жизни, культ переходит в субкультуру. Между классиком и культом устанавливаются отношения неопределенные, зыбкие, уже начиная с XIX века.

Павел Балдицын. Слово "культовый" — ведь это не наше слово. Не литературоведческое. Оно приходит извне, из рекламы и массовой культуры. Как и многие другие понятия современного информационного общества, оно пришло из английского языка. Если же говорить о культе как о явлении поклонения перед поэтом, признании силы слова, то я с уверенностью могу сказать, что он возник еще начиная с античности. Эта древняя традиция и

1. С. Н. Зенкин. Французский романтизм и идея культуры. — М.: РГГУ, 2002.

была возобновлена у романтиков. А современное значение очень узкое – это то, чему поклоняются узкие группы людей. В самом термине, таким образом, заключается большая неопределенность.

Мария Надъярных. Я считаю, что понятия "культовый писатель", "культовая литература" – исключительно маркетинговые. Они пришли в русский язык именно в таком смысле.

Александра Уракова. Я с вами не совсем согласна в том, что слово "культ" используется только в рекламных целях; часто оно используется вполне бескорыстно. Взять хотя бы ту же книгу – "Культовые имена" Юрия Безелянского. Очень сомневаюсь, что массового читателя, на которого она рассчитана, автор надеялся привлечь именем Эразма Роттердамского. Кажется, здесь все-таки больше идеологии, чем рекламы.

Валерий Земсков. Вы боретесь со стихией, которую нельзя перебороть. Вы считаете, что Эразм Роттердамский не культовый писатель, а, пожалуйста, автор книги утверждает, что он культовый. Книжка не случайная. Да, был такой культовый писатель, автор "Похвалы глупости". Слово вошло в наше лексическое, семантическое поле и "кувыркается" как хочет.

Михаил Свердлов. Наш разговор – это попытка договориться о словах. Может быть, стоит применить ту же методику, какую Февр применяет к слову "цивилизация", и проследить историю этого слова? Современное значение слова – вот что нас должно интересовать.

Сергей Зенкин. Все, что я сейчас слышал, полностью подтверждает те слова, с которых я начал свое выступление. А именно с того, что понятие культа, культовой литературы непомерно широкое, и в нем множество аспектов, с которыми нам, филологам, нечего делать. Один из них связан с общей проблематикой социологии успеха, которая может проявляться в чем угодно, начиная от религиозного обращения из прагматических соображений и заканчивая приобщением к лику святых. Что-то может пониматься в рамках социологии, о чем сегодня говорил Борис Дубин. Кое-что может пониматься в терминах экономики и маркетинга. Как мне кажется, единственный способ, который позволяет нам уйти от этой дурной бесконечности и выгородить какую-то филологическую нишу, филологическую область, – концентрация внимания не на понятии культа писателя, а на понятии культового текста. Это понятие более редкое, более конкретное и, по-моему, более рациональное.

Татьяна Венедиктова

"B*ody* E*lectric*"[1]: "У*олт* У*итмен*" *как культурный конструкт*

В любом случае хорошо после того, как была дана общая рамка, о которой говорил Борис Владимирович, обратиться, может быть, к проблеме с дру-

1. Аллюзия на поэму Уолта Уитмена "О теле электрическом пою".

гой стороны — к некоторой конкретике. И, конечно, у нас шла интересная дискуссия касательно того, на каком поле мы работаем, цеховая категория культа или не цеховая, на каком языке ее обсуждать. Эти недоумения понятны, потому что литературный культ — это явление не собственно литературное. Очень важно постулировать исходно, что это понятие дискурсное или дискурсивное, медийное и — о чем отчасти говорил Сергей Николаевич, — наверное, интертекстовое. Оно *не* объяснимо за счет одних лишь индивидуальных качеств автора или производимых им текстов. Они, разумеется, важны, но еще важнее отношения, в которые они вступают с культурной средой и в которые с ними вступает читатель. Сотрудничать в этом процессе стороны могут более или менее сознательно, но складывается он всегда непредсказуемо, о чем уже говорилось, а итог всякий раз производит впечатление чего-то уникального. Поэтому так трудно сузить понятие литературного культа, дать ему обобщенное определение. Продуктивнее попробовать идти, как говорил Борис Владимирович, от обстоятельств: как формируется культ сам по себе и для чего — какую потребность/нужду обслуживает? Вряд ли это сделать легко, но, имея в виду эти вопросы, я предлагаю, как говорят социологи, "case"[1] в лице Уитмена.

Уитмен из тридцати шести лет своей допоэтической жизни более половины времени был репортером, редактором, газетчиком. Он был человек вполне современно устроенной городской медийной среды, природу ее хорошо чувствовал и этот свой опыт в дальнейшем использовал, строя свою поэтическую "карьеру": например, очень продуманно позировал для фотографий, размещал анонимно авторецензии и репортажи о собственных публичных выступлениях, участвовал фактически в создании собственной агиографии (книги "Добрый седой поэт"). Эффективны ли были эти усилия? И нет, и да. Широкого общественного признания, о котором он мечтал, поэт не добился при жизни, да и после его смерти прошло не менее двух десятилетий, прежде чем упоминание его имени в ряду классиков стало восприниматься всерьез. Но статус классика его, собственно говоря, не прельщал: с самого начала у Уитмена были иные амбиции, и не с Шекспиром или Теннисоном он хотел состязаться, а с "Буддой, Аллахом и Осирисом". Они — как заявлено в "Песне о себе" — суть черновые наброски "Уолта Уитмена". Этот впечатляющий образ практически сразу затмил собой лицо Уолтера Уитмена, и на склоне лет именно в качестве Уолта поэт стал предметом культа не сказать чтоб широкого, но вполне зрелого. Вокруг него сформировался трансатлантический кружок поклонников, восторженный и довольно пестрый (к которому относились и представители культурной элиты, европейской и североамериканской, и люди, к ней отношения не имеющие). Таким образом, условиям нашей задачи фигура эта вполне отвечает и специфична в какой-то мере разве лишь тем, что в создании собственного культа ЭТОТ писатель участвовал с чувством и толком — более чем осознанно. Предметом моих заметок могла бы стать его саморекламная деятельность, но я подойду со стороны более привычной литературоведу и попробую обсудить ту конфигурацию (коммуникативных) отношений, которую задает образ лирического героя Уитмена и способ его адресования к читателю.

Стратегию взаимодействия определяют здесь, во-первых, попытки нарушить или даже *раз*рушить границы, разделяющие приватное и публичное, и, во-вторых (что очень близко), старание создать иллюзию непосред-

1. Зд.: пример *(англ.)*.

ственного присутствия, почти физически осязаемого предстояния адресату. Моя книга – продолжение меня, касаясь ее, ты касаешься человека, я шепчу тебе в ухо, я властно тебя обнимаю, целую и принимаю твой поцелуй; эта манера ангажировать читателя, сама по себе шокирующая и рискованная, в поэме "О теле электрическом пою" усугубляется подразумеваемым выставлением себя на аукцион для продажи: "С молотка продается мужское тело.../ / Помогу продавцу..."

Жанр высказывания можно определить (его и определяет сам Уитмен) как "призыв из толпы" (или "призыв в толпе" – "a call in the midst of a crowd"), где Я, источник речи, – одновременно продавец и товар. Продавец хочет привлечь внимание к товару, товар хочет быть куплен. Будь у товара душа, заметил как-то Маркс, она была бы самой проникновенной из всех существовавших когда-либо на свете: "Ведь она должна была бы в каждом видеть покупателя, в чьи руки и в чей дом желала бы попасть". В той мере, в какой поэт не отделяет себя от собственного произведения, материализованного в книге, он влезает в шкуру товара и вчувствуется в его, так сказать, "душу". Фигура невольника, продаваемого на рынке, для США 50-х годов XIX века выглядит не менее обыденно – но в данном случае у Уитмена нет никакого обличительного пафоса.

Тело, выставленное бесстыдно, беззащитно, "обнаженно" на всеобщее обозрение и потребление, описывается с зазывным азартом, в конкретике дотошно перечисляемых анатомических деталей. Слово называет каждую и тем самым каждой как бы оценивающе касается и "ведет" взгляд читателя, навязывая ему такую меру интимности, которая скандальна с точки зрения социальных норм, но словно бы подразумевает другую, высшую санкцию. "Руки, подмышки, локоть, кости и мускулы рук. / Запястье, суставы запястья, ладонь, пальцы – большой, указательный, ногти; / Широкая грудь, курчавость волос на ней, грудная клетка, / Ребра, живот, позвоночник и позвонки..." – и так далее, непомерно долго, включая все неудобоназываемое.

Человек весь обращен в тело, а тело все и по частям "опубликовано" как товар – это предел унижения, и это апофеоз героизма. По той, в частности, причине, что перед нами тело *электрическое*. Будучи товаром, оно свободнее, чем вещь: оно активно вовлечено в отношения обмена, готово в любой миг к выходу из себя и переходу в обличье другого. "I have instant conductors all over me": элементарный контакт исполняет меня трепетом преображения в новое Я ("a touch... quivering me to a new identity").

Городское, рыночное столпотворение гарантирует множественность таких касаний, тычков, мини-шоков, грубая телесность которых преобразуется в "электричество", мистическое переживание, "религиозный экстаз больших городов". Это, разумеется, мотив Бодлера, прекрасно описанный Беньямином. Бодлер же говорил в связи с этим о "священной проституции души", "Песня о себе" – подлинная оргия в ее честь. Причем поэт в этом странном процессе последовательно представляет себя и избранником, и жертвой, и миссионером, и заложником собственной миссии.

"Куда бы он ни шел, люди принимают и желают его//Желают, чтобы он был подобен им, касался их, говорил с ними, пребывал с ними". Давление чужих желаний, притязаний, касаний-проекций было бы непосильно, если бы существо, которое ему добровольно подвергается, сохраняло или стремилось сохранить идентичность. Но Я Уолта Уитмена, хотя и обозначено именем собственным, являет собой универсальный медиум, "общее место", контактное поле, обменный пункт. (Мне вспоминается американ-

ская реклама тренажера, где последовательно демонстрируются части образцово "накачанного" тела: "This could be you, your back"[1] и так далее – риторическая стратегия Уитмена ровно такая же!) Мое тело – и твое тоже, и неразличимо наше:

> Это не я, а ты сам говоришь, я стал твоим языком,
> Связанный во рту у тебя, он развязан в моем.

Через простейшее чудо наложения рук (Я... делаю священным все, чего касаюсь или что касается меня) скованность обретает подвижность, обреченность становится свободой – происходит "электрификация"[2] всего и вся, что трудно назвать иначе, как земной трансценденцией (нечто заведомо невозможно, но – актуально предлагаемо).

В эпатирующих громыханиях, свойственных поэтическим декларациям Уитмена, живет напряжение парадокса, по-своему требовательное. Характерно, что ранние энтузиасты и энтузиастки Уитмена часто впадали в пафосный буквализм, превознося чудесную (преображающую) силу "*непосредственного присутствия* своего кумира"[3]. Это относится, в частности, к женщинам, то и дело преследовавшим пожилого полупарализованного Уитмена и предлагавшим зачать совершенное дитя, желательно и по возможности на вершине горы (англичанка Анна Гилкрайст даже специально приезжала для этой благородной цели из-за океана).

Итак, что отличало ситуацию, в которой Уитмен занялся в 50-х годах строительством собственного культа? По собственному его определению, это прежде всего радикальная демократия, отменившая иерархии и сделавшая ставку на "простого отдельного" ("simple separate") и вместе массовидного индивида. Отношения пишущего и читающего свободны от дисциплины традиционных форм, от диктата авторитетных предписаний, вовлечены в бесцеремонность рыночного обмена и притом опосредованы бесконечностью индивидуального желания (в широком спектре от "примитивно"-чувственного до изощренно-духовного). Это все характеристики "модерного" культурного контекста, в рамках и терминах которого только и возможно, на мой взгляд, обсуждать литературный культ.

Автор в этой ситуации – необходимая метка текста-товара, который Я (читатель) приобретаю в собственность. Но в том же авторе тот же читатель суеверно почитает творческое начало, с которым (в условиях упадка традиционной религии) единственно связывается возможность возвышения над порядком обыденности – трансценденции. *Теоретически* она доступна любому, а *на практике* демонстрируется лишь индивидами избранными и эталонными (специально означенными). Социальная дистанция, разделяющая пишущих и читающих, может сокращаться и, кажется, почти исчезать (культовый автор куда "ближе" публике, чем классик: его можно – почти буквально – физически коснуться!). Но от этого творческая "сущность" писателя предстает не менее, а еще более волшебной и тем более стойко ассоциируется не с его произведениями, а с его личным образом (см. об этом у Ролана Барта в "Мифологиях").

1. "Стоит захотеть, и это – ты, твоя спина" (*англ.*).
2. Эта метафорика была в широком ходу в Америке позапрошлого века – о современнике Уитмена, неком Джордже Ф. Трейне, агенте по продаже земельной собственности, чьему красноречию был обязан своим рождением не один город на западе США; рассказывали, что он принципиально воздерживался от рукопожатий, чтобы не растрачивать зря внутреннюю электродинамическую энергию.
3. "I and mine... we convince *by our presence*..." ("Song of Myself").

Для читателя участие в литературном культе — способ проявления *собственной* индивидуальности за счет иллюзорного приобщения к индивидуальности *другой*, которая воспринимается как проводник к желанному и высшему. Или то же иными словами: культовый автор — средоточие специфических читательских реакций, которые можно охарактеризовать одновременно как потребительские и эрзац-творческие — творческие в режиме караоке. Можно было бы сказать прототворческие, ибо в принципе их развитию ничто не мешает... То есть ничто, *кроме* собственной внутренней логики культа: чтение в его рамках слишком легко перестает быть тем, чем является в идеале, а именно выработкой новых смыслов, — эту его цель заслоняет приоритет ритуального самоутверждения, индивидуального и группового. Всего лишь.

Мария Надъярных

"*Культовый писатель*" *Пауло Коэльо*

Определение "культовый писатель" сопровождает имя бразильского прозаика Пауло Коэльо (р. 1947) с тем же постоянством, с которым развивается его успех на международном книжном рынке. Его произведения в переводах на десятки языков на протяжении многих лет расходятся миллионными тиражами. Массовая популярность поддерживается Интернетом, где действует ежедневно обновляемый многоязычный официальный сайт писателя; внимание читателя-потребителя привлекается и закрепляется иными рыночными стратегиями: тиражируются образы героев, как и запоминающееся лицо их создателя, выпускаются компьютерные игры по мотивам книг и так далее, и тому подобное. Впрочем, все вышеперечисленное относится к общим закономерностям развития феномена "знаменитости", предполагающего, при условии полной своей реализации, формирование ситуации поклонения соответствующему "кумиру". Превращение "знаменитости" в объект поклонения, собственно, уже указывает на элементы некоего "культа", который может функционировать в объединении различных — внешних и внутренних — факторов.

Внешние факторы относятся к области маркетинга и рекламы. Пограничный фактор, совмещающий внешние и внутренние импульсы, связан с позицией самой "знаменитости", программирующей собственную "культовость", помимо маркетинговых тактик или в дополнение к ним. Наконец, сугубо внутренний фактор связан с содержанием текста, его всеобщей или эпизодической культовой ориентацией. В предельном случае литературное произведение превращается в "культовую" (в прямом смысле) литературу с изложением соответствующей вероисповедательной программы, введением описания культовых практик, включаемых в художественное (сюжетное) целое или же выделяемых в качестве смыслового центра притяжения читательского внимания. Напряженность культово-мистических "ожиданий" читателя и возможность их эксплуатации были давно обозначены в словах издателя Гарамона из "Маятника Фуко" (1988) У. Эко: "Я почувствовал одно — эти люди съедят все что угодно, лишь бы было герметично... Я думаю даже, что это наш культурный долг... в наши смутные времена предложить людям опору, веру, выход в сверхъестественное". И внешние и внутренние составляющие "культовости" действительно подразумевают ее принципиальную актуальность для современного кол-

лективного (потребительского) мироощущения и, естественно, могут исследоваться в контексте культурологических, антропологических или социологических моделей, воспроизводящих особенности постмодернистской пострациональности, неомистицизма, магизма и так далее – от "мифологий" Р. Барта до концепции современной ритуальности М. Маффесоли[1].

Личность и творчество Коэльо объединяют в себе и внешние и внутренние особенности "культовости". Маркетинговое определение "культовый писатель" соотносится как с биографическим опытом писателя, так и с содержанием его книг, с помощью которых (согласно рекламе) читатель может обрести и "опору", и "веру", и выход в "сверхъестественное"; причем рекламируемая "спасительность" книг Коэльо идеально стыкуется с биографией автора, насыщенной драматическими событиями.

Коэльо трижды, по воле родителей, помещали в психиатрическую лечебницу; он перенес тюремное заключение и пытки; кроме того, в начале 70-х годов он приобщился к рок-культуре, принимал наркотики и был хиппи, входил в оккультистскую секту, порвав с которой, в конце 80-х вернулся в лоно католицизма. В 1986 году он совершил паломничество в Сантьяго-де-Компостела и превратился в писателя. В 1987 году Коэльо опубликовал первую книгу: "Паломник (Дневник мага)", в которой описывал перипетии странствия к мощам апостола, свой духовный опыт, свои ощущения в связи с вновь обретенной верой, а кроме того, предлагал ряд упражнений по духовному самосовершенствованию, которым обучил его руководивший им на протяжении паломничества "наставник" Петрус. Книга эта особого успеха не имела, как и последовавший за ней роман "Алхимик" (1988). Но первые провалы Коэльо не остановили, несколько лет он потратил на рекламные кампании, активно борясь за признание. К 1994 году реклама имени и продукции Коэльо начала приобретать мировой масштаб, "Алхимик" вошел в число бестселлеров во многих странах; бестселлерами стали и иные книги писателя (всего он создал десять романов). Сейчас Коэльо не только обладатель престижных литературных наград Германии, Италии, Испании, США; член Бразильской академии литературы, кавалер ордена Почетного легиона; он активно участвует в деятельности многочисленных международных организаций, фондов и союзов, занимаясь решением самых разных "насущных" проблем современности.

Биография Коэльо всегда "соучаствует" в создании его художественного мира, жизнь писателя непременно должна "предстоять" его произведениям, объяснять все "упущенное" в вымышленном сюжете. Неслучайно Коэльо выделяет в качестве первоосновы своего творчества исповедально-автобиографический подтекст. "Я всего лишь рассказываю в своих книгах, что произошло в жизни со мной... Я рассказываю о своей трагедии, о своих ошибках, о том, как преодолевал их, но не утверждаю, что это решение годится для всех, поскольку каждая жизнь – особый, уникальный случай", – утверждает он в книге интервью "Исповедь паломника". А сюжетным инвариантом всех книг писателя является самоосуществление героя, осознание им своей "особости". На "пути к себе" герой обязательно разрушает границы "обычной" жизни, преодолевает имеющийся социальный статус и проходит через некий мистический опыт, подробности которого тщательно воссоздаются в романах. Открыв для себя истину (полноту духовной альтернативы), герои стремятся донести ее до всего мира, они готовы служить на благо изменения социума, вне зависимости от того, будет ли принято их служение, которое

1. Мишель Маффесоли (р. 1940) – французский социолог.

всегда подразумевает проповедь новых духовных смыслов. Все сюжетное пространство романов Коэльо подчеркнуто ритуально, заново обретаемая жизнь его героев является воплощением инициационных мотивов. В области "нового вероучения", декларируемого со страниц всех книг, писатель отчетливо воспроизводит характерную смесь положений ортодоксальных систем с неоязычеством, соединяет различные эзотерические и мистические источники, опирается на архетипы К. Г. Юнга и народный католицизм, на историю видений и явлений XX века. Но главное, что, как и сюжетные обобщения и конкретизации, "культовая", вероисповедательная программа управляется извне жизненной конкретикой судьбы автора, которая начинает прочитываться в своеобразной житийной перспективе, предстает как осуществленный путь к истине, который ждет новых адептов.

Итоговый успех, достигнутый Коэльо, как бы оправдывает сверхистинность, непогрешимость неизменного хеппи-энда книг писателя, причем счастливое разрешение проблем романного мира непосредственно адресовано читательской массе, тому потребителю, которого писатель именует "простым человеком". Ему — простому читателю — все содержание книг должно быть явлено как непреложный закон, подтверждающий возможность счастливого разрешения его (читателя) личных жизненных проблем. "Простой человек" — это своего рода мифологема, с особой тщательностью выстраиваемая Коэльо. "Простой человек" — это кумир для кумира, объект писательского поклонения, любви и заботы. Коэльо утверждает, что он мог бы писать и как Джойс, и как Пруст, но тогда он не был бы понятен "своему читателю". Неоднократно декларированная бразильским прозаиком "простота" и "безыскусность" его книг возникает в результате своеобразного "самоочищения" от излишних сложностей, на пути обязательного отождествления авторского Я с читательским. Писатель как бы постоянно жертвует собой, самоуничижается ради снятия границ между создателем текста и его адресатом. То есть и на этапе сотворения текста, и на этапе его завершения моделируется по-своему мифоутопическая ситуация всеобщего единства и равенства, идеального взаимопонимания и сотрудничества, ведущая в конечном итоге к фикционалистскому преодолению границ между вымыслом и реальностью.

Татьяна Венедиктова. Проблема культа — это во многом проблема читателя, проблема читательского восприятия. Ближайшая параллель учительству Коэльо, которая приходит в голову, это пример доктора Курпатова.

Мария Надъярных. Думаю, Коэльо скорее вписывается в житийную психологию, в житийную традицию.

Сергей Зенкин. У учительства Коэльо есть параллель в русской литературе. Это, конечно, Лев Толстой.

Ирина Каспэ. Я согласна, что один из подходов — посмотреть на эту тему со стороны читателя. Интересен опыт структурирования читательского опыта. Существуют основные модели чтения, диктующие способ читательского поведения, — классический роман, модный роман. Читательский опыт оказывается жестко структурирован. Чтение становится социальной практикой: авторитетные инстанции — модные образцы — неформальные сообщества.

Михаил Свердлов. Культ существует в узкой среде, для посвященных. Сэлинджера сделали культовым битники. Толкина — та же среда. Это еще не массовый культ, а культ для посвященных. Хемингуэй, Булгаков. Затем это ценное слово было подхвачено рекламой, коммерциализировано. Возникло расщепление термина. Как я понял из доклада Татьяны Дмитриевны, Уитмен — писатель и для посвященных, и для всех: секта, равная всей Америке.

Татьяна Венедиктова. Это как в рекламе: эксклюзивное предложение, адресованное всем.

Юрий Гирин. На мой взгляд, культ все же — это не вопрос литературы, искусства, а феномен массового сознания. Культ и культура, культ versus культура. В рамках современной культуры всякая субкультура массовизируется. В Америке ищут в субкультуре фигуры и делают эти фигуры героями массовой культуры.

Александра Уракова. Но разве мы не можем найти примеры культа, культовости и в рамках интеллектуальной, элитарной культуры? Здесь, по-моему, важно разграничение феномена культа и моды, популярности, о чем сегодня уже говорилось.

Ольга Панова. Это особенность современной культуры: все, даже самое интересное в ней, массовизируется.

Валерий Земсков. Итак, мы поставили проблему, хотя и не пришли к общему знаменателю. Была отмечена неопределенность и гибкость отношений между понятием "классика" и "культовость", что интересно. В самом деле, вот Пушкин — и классик, и культовый, и модный писатель одновременно. Привлекательность понятия, на мой взгляд, как раз и заключается в том, что оно трудноуловимое, релятивное. Поэтому в задумываемой книге можно будет рассмотреть всевозможные вариации игры с понятием "культ".

Анастасия Лестер

О *литературных премиях 2006 года во Франции*

Прошлое никогда не кончается... пытаться понять его — значит дать ему толкование.

Джонатан Литтелл *Фурии*

Каждый год осенью все причастные к литературному процессу во Франции напряженно следят за развитием одной весьма азартной интеллектуальной игры, цель которой определить лучшие произведения года и по достоинству наградить их создателей. Ставки сделаны, и всех лихорадит, как на скачках: какие писатели, пройдя все отборочные этапы, окажутся безусловными фаворитами и получат самые престижные премии в области литературы: Гран-при Французской академии, "Фемина", "Ренодо", "Медичи", "Интералье", Декабрьскую и, разумеется, премию братьев Гонкур?

В декабре результаты литературного забега уже известны. В минувшем сезоне победителями оказались: "Линии разлома" Нанси Юстон ("Фемина"), "Воспоминания дикобраза" Алена Мабанку ("Ренодо"), "Обещание" Соржа Шаландона ("Медичи"), "Мэрилин Монро, последние сеансы" Мишеля Шнайдера ("Интералье"), "Кома" Пьера Гийота (Декабрьская премия). Наконец, Джонатан Литтелл за роман "Фурии"[1] был награжден сразу двумя премиями: Гран-при Французской академии и Гонкуровской. Кстати, именно вокруг "Фурий", первого художественного произведения неизвестного автора, разгорелись споры, которые не утихли до сих пор.

Разобраться в смысле полемики вокруг премированных книг возможно лишь на фоне общих культурных тенденций, характерных как для Франции, так и для Европы в целом, где лучшие писательские умы озабочены осмыслением трагического наследия XX века с его революциями, мировыми войнами, колониальными конфликтами, тоталитаризмом, фашизмом, Холокостом... Видимо, это острая потребность нынешнего времени, и без глубокого анализа не столь далекого прошлого представляется невозможным понять день сегодняшний. Не случайно все романы, отмеченные в 2006 году во Франции высшими литературными наградами, объединяет именно такая одержимость историей XX века.

В этой статье мы решили ограничиться разговором о двух наиболее ярких книгах — "Фуриях" Джонатана Литтелла и "Линиях разлома" Нанси Юстон, — о двух романах, которые отражают, на наш взгляд, настроения и идейные искания, возобладавшие в современном европейском обществе, и помогают понять, что привлекает сейчас читателей и критиков.

© Анастасия Лестер, 2007

1. Nancy Huston. Lignes de failles (Actes Sud); Alain Mabanckou. Memoires de porc-épic (Seuil); Sorj Chalandon. Une Promesse (Grasset); Michel Schneider. Marilyn dernieres séances (Grasset); Pierre Guyotat. Coma; Jonathan Littell. Les Bienveillantes (Gallimard).

В 1953 году во Франции вышел в свет роман Робера Мерля "Смерть – мое ремесло" (русский перевод был напечатан в 1963 году), главным героем которого стал Рудольф Хёсс, комендант Освенцима, и повествование основывалось на его подлинных дневниковых записях. Иначе говоря, реальность Холокоста, или Шоа, подтверждалась свидетельством от первого лица, к тому же слово было дано одному из палачей, преступников против человечества. Ад, в деталях воссозданный офицером СС, потряс умы читателей. Суть бурной негативной реакции на художественное, подчеркнем, произведение была тогда сформулирована известным французским писателем Жаном Кэролом, заявившим, что "аморальна попытка воплотить в романе бесформенное чудовище, которое не может и не должно быть описано как существо из плоти и крови". Полвека спустя тридцатидевятилетний Джонатан Литтелл, американец литовско-еврейского происхождения, живущий в Испании, женатый на бельгийке и пишущий на французском, снова дает слово высокопоставленному офицеру СС, Максимилиану Ое, – вымышленному персонажу, который в своих мемуарах повествует (на девятистах страницах) о событиях 1939–1945 годов. Он служил на Восточном фронте в составе подразделения службы безопасности, подчиненного непосредственно Генриху Гиммлеру, был свидетелем и участником операций айнзатцгрупп СС, которые, как известно, занимались в первую очередь "ликвидацией евреев и политических комиссаров" на захваченных территориях. Макс Ое был обязан составлять списки "враждебных элементов" с именами и адресами, готовить отчеты, писать рапорты, заполнять юридическую документацию – словом, заниматься рутинной работой палача. Макс Ое продвигался вместе с немецкой армией на Восток – Польша, юг России и Кавказ, – и теперь описывает военные будни немецкой армии (именно такого рода свидетельства особенно впечатляют, точнее, ужасают), описывает бесстрастно и отстраненно. Как же объяснить то, что книга Литтелла, в отличие от романа Мерля, не только не воспринимается сегодняшними читателями как "моральное преступление", но и получает во Франции и в других странах самую высокую оценку?

"Фурии" – огромная, блестяще документированная и потому убедительная историческая фреска, по онтологическому размаху и трагическому накалу сравнимая, на мой взгляд, с романом "Жизнь и судьба" Гроссмана или даже (как ни странно выглядит такое соединение имен и названий) с "Орестеей" Эсхила. Кстати, название романа Джонатан Литтелл позаимствовал именно у Эсхила. В "Евменидах" фурии (или эринии) предстают безжалостными богинями мщения.

За что же они преследуют Максимилиана Ое и мстят ему, ничем не примечательному директору фабрики по изготовлению кружев на севере Франции, вынуждая его взяться за написание воспоминаний о своей чудовищной жизни и судьбе? Ключи к пониманию романа даны уже в предисловии, которым Макс Ое предваряет мемуары. Он, доктор права, почитатель Платона и классической музыки, мечтавший изучать философию и литературу, стал вместо этого, в силу хода истории и стечения обстоятельств, офицером нацистской армии и был вовлечен в гущу трагических событий. Впрочем, Макс Ое не слишком отличался от миллионов других людей и, по мнению автора, в сущности, не слишком отличается и от нас сегодняшних (эта мысль проходит через весь роман Литтелла). Макс Ое, "вышедший из войны опустошенным, с горечью во рту и глубоким стыдом, скрипящим на зубах", не ищет себе оправданий. "Я виноват, – пишет он, – а вы нет. Но вы должны хотя бы признать, что то, что делал я, делали бы и вы. <...> Если вы со мной не согласны, то вы чересчур самоуверенны – и в этом таится главная опасность... Вам повезло, – продол-

жает он, — если вы родились в стране и в эпоху, когда никто не только не убивает ваших жен и детей, но и *вас* не заставляет убивать чужих жен и детей". Джонатан Литтелл, создавая образ Максимилиана Ое и предоставляя ему право высказывать свое мнение, напоминает о том, что в периоды тотальных катаклизмов, войн и революций человек не только лишается основополагающего права на жизнь — он лишается еще и признанного в цивилизованном сообществе права *не убивать*. О том же самом писали многие философы второй половины XX века, в частности, Теодор Адорно и Ханна Арендт, считавшие, что Шоа является "поворотным пунктом западной цивилизации, чьи традиции и нормы обрушились на наши головы" (Ханна Арендт). После Освенцима "любые претензии бытия на позитивность лицемерны и оскорбительны для погибших" (Теодор Адорно). Вывод один: природа человеческого зла вечна и универсальна. Максимилиан Ое утверждает, что "мы живем в худшем из миров", где противостояние тоталитарному государству, фашистскому или коммунистическому, немыслимо, поскольку "любое государство — это обычные люди с их личными судьбами и повседневными заботами". Одни оказываются палачами, а другие — жертвами, но это чаще всего не результат их выбора, ибо "государственная бюрократическая машина выстроена из того же песка, в который она перетирает людей, песчинку за песчинкой". Таким образом, по-настоящему страшны, особенно в шаткие времена социальных потрясений, "не педофилы и психопаты, а обычные 'нейтральные' люди". "Главная опасность для человечества заключается в существовании таких людей, как я и вы", — пишет в конце своего предисловия Максимилиан Ое, обычный человек, юрист, нацист, гомосексуалист, при этом всю жизнь сохраняющий сексуальное влечение к родной сестре, участник гиммлеровского "решающего эксперимента", унесшего миллионы жизней таких же "обычных людей, которым не повезло". Государственному механизму нужны были жертвы и еще нужны были те, кто должен создавать для них газовые камеры. В таком положении дел либо не виноват никто, либо виноваты все.

Именно о чудовищной бюрократии нацистского государства, при котором нивелируется личная ответственность каждого человека и зло становится повседневностью, заботой всех, исполняющих свои профессиональные обязанности, размышляет на страницах романа Джонатан Литтелл. Он дает собственную интерпретацию тому феномену, который в 70-х годах прошлого века Ханна Арендт определила как "банальность зла". Вслед за Стендалем, Флобером, Жене, Бланшо, Батайем и Арендт (именно такую цепочку выстроил в одном из интервью сам Литтелл) писатель предлагает свое ви́дение человеческой природы и гнездящегося в ней зла. Оно функционирует как огромная бюрократическая машина, воплощаясь во всех ее деталях. По признанию Литтелла, в известном документальном фильме Клода Лазманна "Шоа" его поразило именно то, что геноцид во время Второй мировой войны был детищем идеально отлаженной бюрократической организации, и эффективность ее работы обеспечивалась абсолютно всеми. Все были ее служащими. Писатель вскрывает и скрупулезно описывает внутренний механизм этой системы и включает в воспоминания Максимилиана Ое таблицы рангов и должностей, указатели имен, названий, сокращений, употреблявшихся только в Германии при фашистском режиме. Война — это бюрократия, утверждает Джонатан Литтелл. Войну ведут чиновники, они знают правила и умеют выполнять инструкции. При чтении "Фурий" возникает ощущение, что мы попадаем внутрь Замка Кафки и наблюдаем за тем, каким образом его служащие изо дня в день занимаются организацией военных действий против внешнего мира.

Максимилиан Ое вспоминает свое прошлое, и по мере погружения в него Джонатан Литтелл все четче показывает устрашающее нутро зла. Он раскрывает перед нами темную сущность бытия, выворачивает ее наизнанку, чтобы стали очевидны те законы, по которым в романе живут живые люди и происходят реальные события. Перед нами документальная реальность: точные данные, цифры, географические указатели, исторические лица, их высказывания — кстати, сбором и изучением материалов автор занимался более двух лет, работая в разных европейских архивах и посещая места, где шли сражения. Джонатан Литтелл побывал в Лодзи, Харькове, Киеве, Пятигорске, Волгограде, но он был и на Балканах, и в Африке, и на Ближнем Востоке. Ведь цель написания этого документального романа — осмыслить оборотную сторону цивилизации, занятой последовательным тотальным самоуничтожением, то есть показать реальность — и банальность — зла, за которым таится бездна. Максимилиан Ое заглянул в эту бездну. Он был не в силах сопротивляться тому, что философия XX века определяет как "очарование зла". Оно затягивало Макса Ое все глубже. "Я убивал, потому что мне было любопытно, какое это произведет впечатление на меня, на мое эго". Он пишет мемуары, чтобы понять, может ли еще его сердце страдать. Его личная судьба, отмеченная трагедией запретной любви к сестре Уне (здесь легко угадать отсылку к "Аде" Набокова), вплетена в историю зла. Максимилиан Ое проводил эксперимент по расширению границ дозволенного и над самим собой, и над другими людьми, вовлеченными, как и он, во всеобщий и хорошо отлаженный процесс. Герой Литтелла убежден, что на его месте никто не смог бы поступить иначе, но фурии истории не отпускают его ни на секунду, не отпускают они и читателя, ибо все мы, живущие в мире обыденного зла, "немного палачи".

Максимилиан Ое пишет в своем дневнике о темной реке прошлого, которая уносит его назад, делая чуждым настоящему, однако это помогает ему сохранить воспоминания. В "Линиях разлома", романе канадской писательницы Нанси Юстон, уже более четверти века живущей в Париже, та же река прошлого тоже течет из настоящего благополучной американской еврейской семьи немецкого происхождения в Германию начала Второй мировой войны, чтобы помочь заполнить провалы в семейной памяти.

Нанси Юстон мастерски умещает полвека мировой истории в четырех эпизодах из жизни главных персонажей, представляющих четыре поколения одного клана: Соломона, его отца Рэндала, бабушки Сади и прабабушки Кристины (Эрры). В романе обозначены четыре ключевые даты: 2004, 1982, 1962 и 1944 годы. Повествование поочередно ведут четыре героя, причем каждому из них, когда он рассказывает свою часть истории, всего по шесть лет. Автор романа предпочитает детские голоса, поскольку детское простодушное ви́дение зла убедительнее измышлений взрослых на эту тему. А суть многих человеческих трагедий — это часто глубокая тайна, сотканная именно из болезненных переживаний детства. "В каждом взрослом человеке живет ребенок, который страдал", пишет в "Линиях разлома" Нанси Юстон. Для того чтобы сложить четыре части тайны в одно целое, автор предлагает нам установить связь между последним эпизодом 1944 года и первым 2004-го, где, впрочем, уже дана развязка. Так, приехав с родителями в Мюнхен, в дом Гретты, сестры прабабушки Кристины, Соломон, юное шестилетнее дарование, страдающее анорексией и неодолимым влечением к интернет-сайтам со сценами насилия и порнографии, видит через приоткрытую дверь, как две старые женщины, Гретта и Кристина, ссорятся из-за потрепанной куклы в бордовом платье. Кошмарный смысл их ссоры раскрывается по мере движения назад, к истокам семейной трагедии.

Нанси Юстон делает из маленькой Кристины свидетельницу и жертву чудовищной программы нацистов "Лебенсборн" (от немецкого "Lebensborn" – "Источник жизни"). Эта программа была разработана Гиммлером для превращения германской нации в расу господ путем селекционного отбора. Долг немецких женщин – рожать расово полноценных детей и отдавать на воспитание в семьи с крепкими арийскими традициями.

В 1936 году в пригороде Мюнхена открылся первый "лебенсборнский дом", где старшие офицеры рейха оплодотворяли женщин чистой арийской крови. С 1939 года на оккупированных территориях был запущен следующий – сверхсекретный – этап программы по выявлению "расово приемлемых" детей, которых насильно отправляли в Германию на воспитание в немецкие семьи. На практике это означало, что на территории Восточной Европы нацисты похищали детей с голубыми глазами и светлыми волосами. В конце войны таких насчитывалось более 250 тысяч. В их числе оказалась и Кристина, которую младенцем украли на Западной Украине. Она попала под Мюнхен в "лебенсборнский дом", а затем – в большую немецкую семью, которую считала родной. У нее есть старший брат и сестра Гретта. Но однажды сестры поссорились из-за куклы в бордовом платье... И Гретта, нарушая запрет, приоткрывает завесу тайны происхождения своей названой сестры. Но всю правду рассказывает Кристине новый брат, Иоганн, появившийся в семье "вместо убитого на войне старшего брата", – десятилетний Янек, похищенный в Польше. Девочка, лишившаяся всех ориентиров, не знающая, кто она и откуда, оказывается заложницей истории, в которой ей дано не выбирать, а только существовать.

Нанси Юстон, как и Джонатан Литтелл, вымышленную судьбу девочки, похожую на тысячи других, вплетает в подлинную мировую историю. В романе "Линии разлома" дети становятся взрослыми в одночасье. Для героев Нанси Юстон "повзрослеть – значит понять, что мы не в раю", что мы обречены столкнуться со злом и жить в нем. Эта мысль очевидно перекликается с выводами, к которым приходит Джонатан Литтелл в "Фуриях". Для Юстон "жизнь недолговечна, смерть неизбежна, а невинность подозрительна". С этим ощущением живут четыре главных персонажа "Линий разлома". Оно связывает их и объединяет, как и наследственная родинка, переходящая из поколения в поколение. Дочь Кристины Сади, ортодоксальная иудейка, всю жизнь занимается поисками корней своей семьи, о которых Кристина, взявшая сценическое имя Эрра и ставшая известной певицей, упорно молчит. У нее есть тайна – не известное никому прошлое. Однажды ее находит в Америке Янек... После войны около пятнадцати процентов похищенных детей были возвращены в родные семьи, а другие направлены на воспитание в страны-победительницы. Сади узнает, что ее мать, опознанная по родинке на сгибе руки, была отвезена в Канаду, а затем, став взрослой, она перебралась в Америку.

Из Америки времен "холодной войны" Нанси Юстон отправляет своих героев в Хайфу – там, в местных архивах, они пытаются найти документы, проливающие свет на историю их семьи. А затем, в 2004 году, – в Мюнхен, где происходит встреча Кристины и Гретты после шестидесяти лет молчания и бегства от прошлого, откуда смотрит на них своими безжизненными выпученными глазами кукла в бордовом платье. Они опять, как и в детстве, ссорятся из-за нее. Но в действительности они ссорятся из-за прошлого, вернее, из-за навязанной им чужой волей судьбы. Они оказались по разные стороны линии исторического разлома, и поэтому общее прошлое не объединяет их, а, наоборот, разъединяет. Мало того, в доме Гретты четверо героев, связанных кровными узами, чувствуют, как вдруг становятся чужими друг другу.

Это понимает даже самый младший, Соломон: "Кажется, приехав сюда, мы совершили большую ошибку". Круг замкнулся, все сюжетные нити виртуозно увязаны. Соломон, Рэндал, Сади и Кристина осознают, что прошлое навсегда останется с ними. Его нельзя вывести, как родинку. Хотя и с родинками не все так просто: когда Соломону пытаются удалить семейную отметину на виске, все равно остается шрам.

Вторая мировая война, колониальные войны, палестино-израильский конфликт, "холодная война", война в Ираке, присутствующие в "Фуриях" и "Линиях разлома" как незримый фон, — это шрамы и разломы неизменно повторяющейся истории зла, прорастающей в современность. О них размышляют в своих произведениях Джонатан Литтелл и Нанси Юстон. По их мнению, честный рассказ о прошлом необходим для того, чтобы возможно было жить дальше.

Из истории литературных премий во Франции

Открывает сезон престижных литературных наград стоящая вне конкуренции и времени **Гран-при Французской академии**. Эта премия, впервые врученная в 1918 году, является одной из старейших во Франции. Лауреатов отбирает солидное жюри, имена четырнадцати его членов вошли в историю культуры XX века. Помимо славы и престижа, которые получают вместе с премией победители, их ожидает еще и немалое материальное вознаграждение. У "бессмертных" щедрая рука, ибо счастливого обладателя премии Французской академии одаривают суммой в 50 000 евро (их ежегодно выделяет частный фонд Брокетт-Гонен).

Премия братьев Гонкур — самая старая и почетная из всех французских премий, она была учреждена в 1903 году по инициативе братьев Жюля и Эдмонда Гонкур. Победителя определяют члены Литературной ассоциации Гонкур, или так называемой Гонкуровской академии. В состав жюри входят десять именитых писателей. Критерии оценки литературных произведений (в основном романов, так как сборники рассказов были премированы лишь дважды) определены в уставе ассоциации: "Премия присуждается литературному произведению, вышедшему в свет в текущем году, за молодость духа и свежесть мысли, за оригинальность формы и содержания". Победителю вручается очень небольшое денежное вознаграждение — 25 евро. Однако тиражи произведения, отмеченного Гонкуром, тотчас взлетают минимум до 250 тысяч экземпляров.

Премия "Фемина", или так называемая "дамская премия", вторая по престижности среди французских литературных наград. Она была учреждена в 1904 году, то есть год спустя после Гонкуровской, и замысливалась как своеобразный протест против женоненавистничества Гонкуровской академии, поначалу игнорировавшей произведения, написанные женщинами. О важности этой премии можно судить хотя бы по тому факту, что существует официальное соглашение между Гонкуром и "Феминой" о чередовании дат их присуждения: раз в два года "Фемина" вручается на неделю раньше Гонкуровской. В состав жюри "Фемины" входят только женщины: двенадцать известных писательниц и критиков. Они выбирают трех лауреатов: за лучшее произведение, написанное на французском языке, за лучшее переводное произведение, а также за самое удачное эссе. Критерии отбора остаются неизменными: "Премию 'Фемина' получает самое сильное по духу и оригинальное по форме произведение, обладающее несомненными литературными качествами, свидетельствующими о большом потенциале автора".

Премия "Ренодо" – еще одна из достойных соперниц Гонкуровской. Первый ее лауреат был провозглашен в 1926 году – кстати, в тот же день и час, что гонкуровский. Но, отдавая дань уважения старейшей премии, это сделали на минуту позже. Такая традиция сохраняется по сей день. В уставе премии записано любопытное положение: "Ренодо", в отличие от всех прочих премий, не может быть присуждена автору, чьи произведения были отмечены за последние пять лет хотя бы одной из французских литературных наград. В состав жюри, как и в Гонкуровской академии, входят десять критиков, журналистов и писателей, но они представляют более молодое поколение литературной Франции.

Премию "Медичи" с момента ее создания в 1958 году Пьером Жироду называют премией авангардистов. Жироду был весьма недоволен результатами голосований жюри Гонкура, "Фемины" и Французской академии и поэтому решил, что стране нужна другая премия – "не такая, как прочие". Она должна вручаться "начинающему автору романа или рассказа, имя которого еще не известно широкому кругу читателей, но который обладает безусловным оригинальным талантом". Поначалу "Медичи" присуждали в основном представителям "нового романа", стоявшим в авангарде французской литературы, но со временем критерии "Медичи" утратили свою "особость". Кстати, с момента своего учреждения "Медичи" вручается в один день с "Феминой" – отставая всего на одну минуту. Ее денежный эквивалент – 2222 евро. Эту сумму перечисляет победителю основательница и меценат премии Гала Барбизан. Существуют также "Медичи" за лучшее переводное произведение и "Медичи" за эссеистику.

"Интералье" – премия журналистов; была задумана в 1930 году как некий фарс или пародия в противовес "мужененавистнической" "Фемине". Но со временем "Интералье" стала очень серьезной и в то же время популярной литературной наградой. Десять известнейших французских журналистов выбирают достойного лауреата, причем он должен быть не просто писателем, но еще и журналистом.

Декабрьская премия – самая модная и молодая во Франции. Как на то указывает ее название, она вручается последней из всех, уже в декабре, и закрывает литературный сезон. Премия была учреждена в 1999 году по инициативе любителя литературы и мецената Пьера Берже. У премии весьма солидный призовой фонд – 100 тысяч евро. Декабрьская премия присуждается литературному произведению, "чтение которого дарит настоящее интеллектуальное наслаждение". В жюри входят двенадцать человек – известные актеры, критики, писатели, общественные деятели, и не только французские, но также иностранные, ибо предполагается, что интеллектуальное наслаждение доступно всем ценителям французской литературы.

Анна Ямпольская
Русская неделя в Италии

В России Италия не чужестранка. Ей удалось то, что женщине удается редко: оставаясь загадкой, мечтой, далекой манящей красавицей, окружить заботой, стать хорошей женой, с которой привычно, уютно и удобно. Как-то незаметно за последние лет десять наша обыденная жизнь перешла на итальянские рельсы: одеваемся и обставляем дома в итальянском вкусе, пиццу и пасту признали национальной едой, гасим русскую хандру южной жизнерадостностью, льстим себе надеждой, что союз этот прочен, ибо держится на особом родстве душ, итальянской и русской. Между тем немало наших соотечественников перекочевало в Италию, много итальянцев приехало жить и работать в Россию, а итальянский язык из группы "редких" поднялся в лигу чемпионов, соревнуясь за призовые места с немецким и французским.

Как живется русскому в Италии? Чтобы понять это и поддержать родной язык и культуру, была устроена "Неделя русского языка", проходившая осенью минувшего года в шести итальянских городах — Риме, Флоренции, Перудже, Сиене, Вероне и Болонье. В многочисленной российской делегации роль первой скрипки по праву досталась русистам — преподавателям языка, встречавшимся со своими итальянскими коллегами, проводившим открытые уроки, участвовавшим в "круглых столах". Другие партии в ансамбле распределили между собой члены профессиональной делегации — специалисты по итальянско-русским культурным связям, переводчики, литературные критики. С отдельной программой выступали писатели, включая финалистов премии "Большая книга" и нынешних Букеровских лауреатов, — Александр Кабаков, Ольга Славникова, Дмитрий Быков, Андрей Волос, Анатолий Королев, Людмила Улицкая, Асар Эппель, Михаил Шишкин. Обрамляли и украшали гастрольную программу книжные ярмарки, концерты, кинофестивали с показом экранизаций произведений русской литературы и мультфильмов Юрия Норштейна, книжные, художественные и фотовыставки.

Между тем русский язык переживает в Италии не лучшие времена. Изучают его в основном на курсах, в университетах и совсем мало в средней школе. После всплеска популярности в годы перестройки, когда уроки русского собирали полные лекционные аудитории, ряды его любителей сильно поредели. Нынче в моде другие языки — и не только традиционный английский, а китайский и арабский. На то есть понятная причина: работу с русским найти нелегко. В университетах вакансий мало, карьера эта долгая и благосостояния не обещающая. Переводческие заказы найдутся не в каждом городе, а там, где они есть, много эмигрантов, до работы голодных и сильно сбивающих цены. Художественный перевод, понятное дело, не кормит. Раньше многие выбирали русский по идейным или, если угодно, романтическим соображениям, как язык "другой" страны, такой же далекой и прекрасной, как жившая в воображении советских людей идеальная заграница. Теперь мы от

© Анна Ямпольская, 2007

прежних идеалов отказались и стали не "другие", а непонятно какие, так что пришлось итальянским романтикам переключиться на кого-то посимпатичнее, а главной силой, заставляющей учить наш язык — между прочим, для иностранца очень и очень трудный, — вновь стала русская литература и культура.

Патриарх итальянской русистики Эридано Бацциарелли как-то признался, что вряд ли взялся бы за русский, если бы не желание прочесть любимых авторов в оригинале. Тогда, в начале прошлого века, это были Толстой и Достоевский (существовали даже враждующие партии сторонников одного и другого), позднее Пушкин, Гончаров, Чехов, Горький. Среди самых любимых — писатели гоголевской линии. Джорджо Манганелли заметил, что для итальянских писателей стало своеобразным ритуалом время от времени погружаться в мир русской литературы. Итальянская культура была бы другой, не узнай она русских авторов, и если отечественные писатели говорят: "Все мы вышли из шинели Гоголя", — сколько их итальянских коллег по цеху вышли из той же шинели да из мрачной каморки в С-м переулке, походившей более на шкаф, чем на квартиру...

Один из "круглых столов", прошедших в рамках "Недели русского языка" в Болонском университете, назывался "Русская литература на итальянских книжных полках". Говорили о том, кого переводят в Италии и как переводят, что знают из классической и современной русской поэзии и прозы, а какие авторы остаются в тени. О поэтических переводах рассказали Алессандро Ньеро и Евгений Солонович — он провел в Университете Рим-3 мастер-класс по переводу поэзии. Переводы прозы обсудили Габриэлла Импости, Алексей Варламов, Анатолий Королев и Александр Ливергант, собственным опытом поделилась директор римского издательства "Воланд" Даниэла Ди Сора. Оказалось, что современную русскую поэзию переводят неожиданно много. Об интересе к творчеству русских поэтов можно судить по трем антологиям, вышедшим в Италии за последние несколько лет: "Новая русская поэзия" в переводах Паоло Гальваньи (2003), представившая итальянским читателям двадцать четыре поэтических имени, в числе которых Генрих Сапгир, Геннадий Айги, Дмитрий Александрович Пригов, Елена Шварц, Сергей Гандлевский, "Русская поэзия" (2004), составители которой Стефано Гардзонио и Гвидо Карпи "объяли необъятное", начав с былин и доведя свой выбор до тех же Г. Сапгира, Д. А. Пригова, Е. Шварц, С. Гандлевского; и наконец "Новейшая русская поэзия" в переводах Валерии Ферраро и Мауро Мартини (2005), перенесших на итальянскую почву стихи Марианны Гейде, Дарьи Суховей, Алины Витухновской, Бориса Рыжего и еще шести авторов.

В прозе пальма первенства принадлежит не нашим современникам, а надежно продаваемой классике, причем статистика прелюбопытнейшая. Русская литература представлена в Италии крайне неравномерно: некоторые достойные авторы и вовсе неизвестны, у кого-то по одной книге, других переводят и публикуют постоянно. На то есть объективные причины: поскольку художественный перевод в Италии занятие малопрестижное и совсем уж малооплачиваемое, часто издательствам дешевле заказать новый перевод известной книги, чем покупать права у своих коллег. Помню собственное недоумение, когда, заглянув лет пятнадцать тому назад в один из римских "Фельтринелли", я обнаружила пять разных переводов "Мастера и Маргариты". Однако горячо любимому итальянцами Булгакову далеко до других: семь раз переведено "Преступление и наказание", девять раз гончаровский "Обломов", среди абсолютных чемпионов роман Тургенева "Отцы и дети", существующий в двадцати разных переводах. С современными авторами дела обстоят иначе. За редкими исключениями, как поэма Венедикта Ерофеева

"Москва–Петушки", которую успели перевести трижды, современные писатели продаются плохо. Дело не только в том, что русская литература сейчас не в моде, но и в традиционной консервативности итальянского читателя, ставящего на надежные знакомые имена. В целом картина для нас неутешительная: среди переводных книг 60 % приходится на англосаксов, а на переводы со всех славянских языков только 3 %. Насколько рискованно заниматься недостаточно известной в Италии русской литературой, хорошо знает Даниэла Ди Сора, опубликовавшая Михаила Кузмина, Константина Вагинова, Александра Куприна, Марка Алданова, Юза Алешковского, Валерия Брюсова, Гайто Газданова, Юрия Мамлеева и многих других. Из скромных по отечественным меркам тиражей в тысячу экземпляров, как правило, расходится меньше половины. Порой, чтобы сделать книгу привлекательнее, приходится прибегать к ухищрениям. Например, чтобы обратить внимание на повесть Алешковского, решили сделать название доходчивым. Получился "Николай Николаевич: донор спермы" – рекордсмен по продажам: напечатано 1800 экземпляров, продано 750! Правда, я обнаружила его в одном из крупнейших римских книжных магазинов в разделе... "Медицина".

На "Неделе русского языка" русскую литературу представляли современные писатели. Авторские чтения стали, пожалуй, самой яркой частью программы, неизменно собирая полные залы. Писатели рассказывали о себе, читали отрывки из своих книг, отвечали на вопросы. Те, кого уже переводили в Италии, а перевели почти всех – Ольгу Славникову, Анатолия Королева, Александра Кабакова, Андрея Волоса, Людмилу Улицкую, Асара Эппеля, Михаила Шишкина, – иногда, облегчая работу устных переводчиков, давали прочесть опубликованный текст. Ежели такового не было, переводчики, вернее переводчицы, героически переводили с листа или резюмировали услышанное, а не поддававшиеся краткому пересказу стихи в исполнении Дмитрия Быкова даже не понимающего русский слушателя побеждали напором и артистизмом.

Частью литературной недели стал своеобразный "Апокриф", проведенный в Вероне Виктором Ерофеевым, известным итальянской публике собственными текстами, а также антологией "Русские цветы зла", опубликованной все тем же "Воландом" в переводе Марко Динелли. Писатели и критики – Игорь Шайтанов, Ольга Вайнштейн, Галина Денисова, собравшиеся за "круглым столом" "Роман в XXI веке", обсуждали вечные вопросы: какая литература востребована, не устарел ли жанр романа и что с ним происходит, – и отметили тягу нынешних авторов к антиутопии. Впрочем, "круглый стол" и другие встречи запомнились не столько академической дискуссией, сколько живой импровизацией, пикировкой между участниками, спором с публикой. Пока Анатолий Королев и Александр Кабаков рисовали картины современной московской жизни и описывали причуды нуворишей, слушатели охали и смеялись, однако мрачновато-реалистичные краски некоторых авторов ранили национальную гордость русских эмигрантов. Не все так плохо в России, и не все хорошо в Италии! – возмущались они, забывая об извечной тяге русского человека к самобичеванию.

Однако тому, что в Италии может быть нехорошо, верилось слабо. Начиная с погоды – солнце и теплынь для конца октября неслыханные, – неспешных итальянских застолий, праздничного оживления, царившего на улицах даже в будний день, – все очаровывало русских путешественников. Но более всего очаровывала красота, не оттенявшая выступления гостей, а ставшая полноправной героиней концертов и выставок, как флорентийский сад Бардини, в павильонах которого расположилась экспозиция худож-

ницы Галины Шабановой и фотовыставка "Италия глазами русских художников", и удивительное старинное аббатство Сан-Гальгано, где выступили Юрий Башмет и Игорь Бутман со своими оркестрами.

Заболеть Россией, влюбиться в Рим...

Хотя громкие эпитеты нынче не в чести, трудно обойтись без них, говоря о выставке **"Mal di Russia, amor di Roma"**, прошедшей в главной библиотеке Италии с 23 октября 2006-го по 20 января 2007 года[1]. За скромным подзаголовком – "Русские и славянские книги в Национальной библиотеке" – скрывается важное событие: завершение многолетней работы по приобретению и слиянию крупнейших собраний русских книг – Гоголевской библиотеки, Библиотеки Общества Италия–СССР, а также личных библиотек итальянских славистов Джованни Мавера, Этторе Ло Гатто, Микеле Колуччи и Томмазо Наполитано. Они пополнили русский фонд, родившийся в начале прошлого века усилиями Гульельмо Пассильи, полиглота, переводчика Л. Толстого, Л. Андреева и В. Короленко, прошедшего путь от помощника библиотекаря до заместителя директора Центральной национальной библиотеки. Вновь Рим доказал столичное превосходство, добавив в список достопримечательностей, которыми он вправе гордиться, самое представительное в Италии собрание русских и славянских авторов.

Библиотеку можно видеть поразному: как длинные ряды полок, на которых зевают, томясь от скуки, пыльные фолианты, как бесконечные каталоги, с насмешкой поглядывающие на читателей и показывающие им длинные языки ящиков, плотно набитых карточками, или как живое существо, портрет ее владельца, отражающий, независимо от воли хозяина, его достоинства и недостатки. Голоса живого хора, звучащие сегодня с римских подмостков, заслуживают того, чтобы прислушаться к ним внимательнее.

В нем примирились исторические соперники: "советская" библиотека Общества Италия–СССР и "эмигрантская" Библиотека имени Н. В. Гоголя. Кто еще мог стать патроном "Русской читальни", основанной в 1902 году, полвека спустя после смерти писателя, влюбленного в Рим? Тень Гоголя виднеется за чередой неслучайных совпадений. Достаточно прочесть адреса библиотеки: сперва улица Святого Николая (виа Сан Никола да Толентино), затем, прежде чем перебраться на пьяцца Сан-Панталео, читальня какое-то время располагается в бывшей мастерской Антонио Кановы на виа делле Колоннетте. Основой собрания стали книги, доставшиеся в наследство от Клуба русских художников. И здесь не обошлось без проказ судьбы! Известно, что Гоголь лелеял мечту перебраться в Италию и занять место секретаря основанной в 1840 году Русской академии, директором который был П. И. Кривцов. В секретари его не взяли, а предложили место библиотекаря, столь же почетное, как камер-юнкерский мундир Пушкина. Гоголь обиделся, в библиотекари не пошел, и ничем бы эта история не закончилась, не обернись книги, собранные Академией и так и не попавшие в ведение Николая Васильевича, библиотекой Клуба русских художников,

1. Каталог выставки Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale /Под ред. М. Баттальини. – Рим, 2006. Статьи М. Баттальини, Р. Джулиани, В. Гасперович, С. Гардзонио, Р. Мессина, Г. Маццителли, Л. Де Анджелис, М. Гардзанити, Л. Бьянчини.

превратившейся позднее в библиотеку его имени! Но и на этом след Гоголя не кончается. Среди экспонатов выставки – написанные рукой Джузеппе Джоакино Белли сонеты, посвященные Зинаиде Волконской, портрет самого Гоголя, хранящийся в кафе "Греко", и почтовый ящик, который владельцы заведения предоставляли постоянным клиентам. И тут же, рядом, два "Гоголя в Риме": книга Дарии Боргезе и знаменитый "ответ" Томмазо Ландольфи, книга эссе, где сказано об удивительном родстве дарований русского писателя и римского поэта. Наконец, один из самых ценных экспонатов – "Портрет неизвестного" работы Карла Брюллова, хранящийся в Риме в частном собрании. Предположительно на нем изображен Александр Иванов, которого с Гоголем связывали узы дружбы.

Гоголевская библиотека – часть огромного континента, говоря словами итальянской русистки Риты Джулиани, русской Атлантиды, очертания которой только начинают проступать. Пришло время написать историю русских в Италии, а в ней соединить порванные нити, связать имена, знакомые, но существующие для нас отдельно. Имена соседей на страницах журнала посетителей римской мастерской художника Андрея Белобородова: Дж. Папини, Дж. Преццолини, З. Гиппиус и Д. Мережковского. Гостей салона Ольги Синьорелли: М. Горького, С. Дягилева, Л. Пиранделло, Ф. Т. Маринетти, Л. Де Пизиса и Дж. Де Кирико. Или княгини Надежды Шаховской, еще раньше принимавшей на своей вилле Р. Вагнера, Г. Шлимана, Дж. Кардуччи и Г. Д'Аннунцио. И, конечно, имена переводчиков, знакомивших итальянцев с русской литературой, а русских с итальянской, – Борис Яковенко, переводивший Кроче и Папини, или Михаил Первухин, переводчик Пиранделло и Сальгари.

Рядом с изящными обложками дореволюционных изданий и тонкой графикой "Аполлона" и "Мира искусства" книги бывшей библиотеки Общества Италия–СССР, основанной в 1947 году, выглядят ярко, решительно и боевито. Выбор изданий определялся задачей библиотеки: знакомить итальянского читателя с достижениями советской науки и искусства. Естественно, не могло обойтись без всех полагающихся полных собраний сочинений, а также книг для детей: и "Мойдодыра", и "Улыбки Ильича". Впрочем, в библиотеке была хорошо представлена русская классическая литература, произведения советских писателей, была здесь и "Библиотека поэта", и переводы русских авторов на итальянский язык, и работы итальянских русистов. Особая гордость – собрание периодики, от толстых литературных журналов до академических "Вопросов литературы" и довольно редких – вроде "Литературной Армении". Как и "Русская читальня", библиотека Общества Италия– СССР была больше, чем собранием книг. Здесь устраивали конференции, встречи с авторами. В этих стенах В. Шкловский представил свою итальянскую книгу "Свидетель эпохи. Беседы с Сереной Витале", Ю. Лотман рассказывал здесь о своих исследованиях и отвечал на вопросы слушателей, в том числе известного итальянского писателя А. Арбазино.

Среди личных коллекций, перебравшихся под крышу Национальной библиотеки, особняком стоят книги Томмазо Наполитано, специалиста по советскому государству и праву. Этому ученому выпала необычная судьба: пережить исчезновение предмета исследования. Курьезный экспонат его серьезного собрания – "Календарь антирелигиозника на 1939 г.", с шестидневками и рекордно низким по нынешним меркам числом нерабочих дней.

С именами Джованни Мавера и Этторе Ло Гатто связано рождение итальянской академической славистики. Список основанных ими университетских кафедр, научных журналов, воспитанных ими учеников может быть длинным. Если Мавер проявлял склонность к филологическим штудиям, Ло Гатто был не только исследователем, написавшим "Исто-

рию русской литературы", "Историю русского театра" и фундаментальный труд "Итальянские художники в России", но и плодовитым переводчиком. Пожалуй, проще назвать авторов, которыми он не занимался, чем перечислять тех, кто попал под его перо. Безусловно, главная его работа – "Евгений Онегин", которого Ло Гатто перевел дважды, прозой и стихами. Книги его библиотеки словно иллюстрация к написанным Ло Гатто "Моим встречам с Россией": "Тень птицы" И. Бунина, "Бубновый валет и К°" И. Эренбурга, "Сказки об Италии" М. Горького, "Образы Италии" П. Муратова, "Теория литературы. Поэтика" Б. Томашевского с дарственными надписями авторов. Среди прочих томик "Стихотворений" А. Ахматовой, подаренный в 1961 году "Гектору Доминиковичу Логатто... лучшему знатоку русских стихов".

Последний из триады замечательных славистов, ученик Мавера и Ло Гатто, Микеле Колуччи, также был личностью многогранной – ученым, переводчиком, поэтом, собирателем редких книг. Его библиотека тому подтверждение. Здесь переводы самого Колуччи – "Слово" и "Моление" Даниила Заточника, снабженное подробным комментарием, стихи А. Ахматовой и Е. Баратынского, а также многотомная "История русской литературной цивилизации", составленная вместе с Р. Пиккьо, прижизненные издания Пушкина, Тургенева, Маяковского.

Завершает выставку небольшой раздел, посвященный истории итальянского театра начала XX века и вкладу русских артистов, перебравшихся в Италию. Факты говорят сами за себя: когда в Италии стали появляться стационарные театры, первым спектаклем, поставленным в знаменитом миланском Театро Пикколо, стала пьеса М. Горького "На дне", а римский Театро Стабиле открылся постановкой "Вишневого сада" режиссера Лукино Висконти.

Всегда поэзия

Гелескул А. М. *Избранные переводы: Поэтические переводы* / Сост., комм. Н. Малиновской. — М.: ТЕРРА / Книжный клуб, 2006

Счастливы живописцы — их искусству не нужен посредник: написал вещь, выставил — смотри, кто хочешь, хоть француз, хоть китаец. Композиторам, конечно, повезло меньше, они сильно зависят от исполнителя, а нотной грамоте не всякий учен. А вот писателю, можно сказать, вовсе не повезло. Особенно если он поэт, то есть, по выражению Жана Кокто, "такой писатель, который не пишет". Все это знают, никаких открытий я тут не делаю, только вот проблема-то остается — проблема перехода, переноса, перевоза, словом, перевода поэзии с одного языка на другой, из одной национальной культуры в другую. Счастье, если повезет с проводником, как Данте повезло с Вергилием. Кстати, в нулевом круге ада у Данте обитают великие латиняне, следовательно, и говорят они по-латыни, а Данте-то — уже на новом итальянском языке. Не отсюда ли возникла изначально потребность в гиде: переводчик понадобился?

Переводчик поэзии — специальность особая. Во-первых, это должен быть замечательный читатель стихов. Во-вторых, человек, способный загораться чужим вдохновением как своим. В-третьих, работяга, изначально готовый скромно оставаться за кулисами, когда публика требует: "Автора!"

Сравнение с театром просится неслучайно. Переводчика часто уподобляют актеру: он играет, интерпретирует роль. Кстати, по-испански "intérprete" и значит "переводчик". Но я бы скорее сравнила переводчика с режиссером. Один ставит пьесу так, что зритель, выходя из зала, думает: "Хороший Чехов писатель, а вот драматург никудышный". Другой своей постановкой приводит к мысли: "Все это хорошо было в свое время, но устарело". Третий заставляет ахнуть: "Какой смелый режиссер! Надо же столько всего нафантазировать!" По мне, так лучший режиссер тот, о котором вовсе забываешь, а выходишь с одним ощущением: "Да, автор — гений. Я это только что понял".

Это вот "автор — гений" и есть главная задача переводчика. Самому осознать и другим — нет, не объяснить, в искусстве не объясняют, — показать.

Анатолий Гелескул — выдающийся переводчик поэзии, "показавший" нам испанцев Гарсиа Лорку и Леона Фелипе, поляков Мицкевича, Лесьмяна, Галчинского. Его переводы не переложения с одного языка на другой, не рифмованный рассказ о мыслях и чувствах иноязычного поэта, а словно бы явление этого самого поэта собственной персоной. И приходили к нам его переводы так же, как зачастую приходят стихи и песни, созданные на родном языке, — вдруг звучали, произнесенные кем-то из близких. Или кто-то подвигал нам раскрытую книгу — поделиться: "Вот, прочти".

Помню один такой вечер, теплый, летний — из тех, что, кажется, никогда не кончаются, но сладко ноют, мучая: вот-вот сейчас оно все уйдет, погаснет, растворится, не вернется никогда.

Мы сидели на старой открытой террасе, и кто-то прочел на память:

Детство! Луг, колокольня,
зеленые ветки,
разноцветные стекла
высоких террас.
Как огромная бабочка
смутной расцветки,
вечер ранней весны
опускался и гас.

Это было про сейчас, про этот самый миг, про боль невозвратимого, которое еще здесь, перед глазами. Про нас и не про нас. И странно было услышать, что эти строки появились на свет по-испански, что написал их неведомый нам тогда Хуан Рамон Хименес, родившийся в далекой Андалусии — где-то там красавица Инезилья при свете южной луны продевает ножку сквозь чугунные перила...

Звук, цвет, запах и вкус переводных строк оглушали и вели за собой, как ведет истинная поэзия, созданная на родном языке.

Как некогда, к сиреневому морю
сбегает сон, акации раздвинув...

Антонио Мачадо

Имя Гелескула впервые появилось на страницах печати в конце пятидесятых. Тогда, прочитав в его переводе стихотворение испанца Леона Фелипе "Дознание", Анна Ахматова воскликнула: "Это я должна была написать!" В письме к Иосифу Бродскому она восторженно отзывалась: "Перевод невероятный, восхитительный". Зная, что переводчик берется за Рильке, добавляла: "Дай Бог, теперь, может быть, наконец будет русский Рильке".

Надо сказать, сам Анатолий Гелескул, узнав об отзыве Ахматовой, не слишком принял ее восторг на свой счет: он всегда считал, что это стихотворение Леона Фелипе просто оказалось ей чем-то близким, созвучным.

...И кто-то приказал мне: —
Говори!
Припомни все. Припомни,
что ты видел.
— Не знаю. Это было в темноте...
Толкают... Чьи-то локти
и колени...
И непонятно —
держат или валят...
Все происходит в темноте...
— Потом?
Рассказывай!
— ...Выходим из пролома
навстречу снам...
и медленно крадемся
притихшими задворками
кошмаров...
— Ты видел их?
Какими они были?
— Не знаю...
словно траурные реки
в султанах черной пены...
и плюмажах.
Нет. Черные кладбищенские
кони,
бегущие, бегущие с рыданьем...

Вполне возможно Анне Ахматовой действительно слышалось тут некое эхо ее стихов, скажем, сороковых годов: "В том доме было очень страшно жить". Но это-то и прекрасно — ставшая возможной перекличка поэтов, никогда не встречавшихся в жизни, разговор вопреки расстояниям, вопреки катаклизму Вавилонской башни.

От себя добавлю, что меня из тех, самых ранних, первых переводов поразило стихотворение Леона Фелипе "Словно ты...":

Эта жизнь моя —
камешек легкий,
словно ты. Словно ты,
перелетный,
словно ты,
попавший под ноги,
сирота проезжей дороги;
словно ты,
певучий клубочек,
бубенец дорог и обочин...

Поразил этот точно переданный перебивчатый, скачущий ритм подбрасываемого ногой перекати-камня. Позже услышала, как это поет замечательный испанский бард Пако Ибаньес. Пел он, разумеется, по-испански, но по-русски легко можно было подпевать, так точно ложился русский текст в мелодию оригинала. А ведь это не эквиритмический перевод, как, скажем, в песнях или оперных либретто, которые — как бы хорошо ни были выполнены — пригодны для вокала, но самостоятельным явлением поэзии практически никогда не становятся.

Открытием для читателя стал Гарсиа Лорка в переводах Гелескула. Полный драматизма "Цыганский романсеро" с его жестокостью, нежностью и страстью распахнул для России целый новый мир.

А ночь полна карабинов,
и воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
врачует звёздной слюною.
Но снова скачут жандармы,
кострами ночь обжигая,
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.

Традиционными русскими стихами входило в нашу литературу дотоле неведомое мироощущение другого народа, полное тайны, чувственности, трагизма. Гелескул установил тот камертон, к которому вольно и невольно прислушивались следующие переводчики Лорки.

Глаза мои к низовью
плывут рекою...
С печалью и любовью
плывут рекою...

Вместе с достоверностью слова входила неоспоримая правота поэта, то самое великолепное ахматовское: "Поэт всегда прав". Человек, прочитавший лорковский "Романс об испанской жандармерии", был навсегда застрахован от отрицательного обаяния власти.

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надёжен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
затянуты в портупею
сердца из лаковой кожи.

Сейчас, когда на каждом шагу идет лихой пересмотр ценностей и их отважная — кого бояться! — переоценка, чего не наслушаешься: и про гламурность фашизма, и про Сталина с человеческим лицом и про доброго дедушку Франко. Происходит это потому, что не слышны голоса поэтов. Читавший "Фугу смерти" Целана — "волос твоих пепел, Рахиль!" — не прельстится здоровой силой (десять на одного) нацистского красавца; почитатель Мандельштама не умилится отеческой добротой Сталина, а полюбивший Лорку не очаруется славным толстячком генералиссимусом, который "зато не дал порушить на испанщине экономику" (что, к слову сказать, чистой воды неправда). Над читателем поэзии не властны политтехнологии, потому что живое слово перевешивает любую умственную казуистику.

Гелескулу замечательно удается донести иное, *не наше*, слово — живым. А всего-то, казалось бы, и дела — найти языковые средства, которые не отторгаются русским слухом. Непростая операция: язык ведь живая ткань, органика. Надо так приживлять, чтобы не омертвело.

Переводы Гелескула поражают естественной чистотой звука. Он всегда ищет в других литературах созвучное, выбирает оружие себе по руке. Если "хорошее, но не мое" — не стоит за него браться. Зато уж если "мое"... "Своими" — а следовательно, и

нашими — оказались стихи португальца Фернандо Пессоа. Сколько раз, идя заснеженной тропкой, повторяла про себя:

Сочельник... По захолустью —
Рождественские снега.
Дохнуло старинной грустью
У каждого очага.

Целый крупный пласт — перевод испанских народных песен. Этой работе предшествовала еще одна, исследовательская: многолетнее кропотливое собирание этих маленьких, как японские хокку и танки, драгоценных жемчужин. Самое трудное — передать простое, не сделав его банальным. Испанская народная песня обманчиво проста. Две строчки, три, пять. Сюжет? Да какой сюжет у вздоха, слезы, улыбки? Лиризм народа — в нем и стихийная мощь, и несравненная душевная тонкость, и веселое озорство.

***

Слывет ли сокол голью,
судите сами.
Зато гнездо соколье
под небесами.

***

Двойная стража угрюма:
за мной идет моя тень,
меня ведет моя дума.

***

Пройдет и моя любовь,
пройдет и моя беда,
и слезы мои пройдут,
и все пройдет навсегда.

В сущности, перевести маленькую коплу — как станцевать танец фламенко: на крошечном пространстве, в точке, надо развернуть целый мир чувств, да каких!

В основном Анатолий Гелескул переводит испаноязычных поэтов. Хотя есть в его исполнении — а перевод, без сомнения, близок и музыкальному исполнительскому искусству — и великие французы, немцы. Всегда много значила для него Польша. Как и испанцы, поляки оказались созвучны этому мастеру перевода. Бесконечно привлекательная хрупкая сила польской поэзии, исконный народный аристократизм поляков явственно проступают в его переводах. Кстати, аристократизм в глубинном смысле этого слова — врожденная порядочность, независимость суждений и поведения, душевная ясность, способность достойно принять свою участь — не раз отмечали иностранные путешественники и в простом испанском крестьянине. Так что испанцы и поляки чем-то сродни друг другу и вовсе не случайно притянули к себе одного интерпретатора. Лесьмян, Стафф, Галчинский и конечно же Мицкевич — поэты, к творчеству которых не раз обращался Анатолий Гелескул, обогащая нашу русскую словесность.

Цена моя будет падать,
а я — все стоять в окошке,
Пока не воздену горько,
налитая мглой до края,
Ладони мои — кривые
и вогнутые, как ложки, —
К тому, кто шел на Голгофу,
не за меня умирая.

Это "Кукла" Болеслава Лесьмяна. "Не за меня умирая" — горечь и восторг этих слов физически отзываются в слушателе: мурашками по спине. До чего же они иные, эти поляки, и до чего братья.

Впервые переводы Гелескула — разумеется, лишь небольшая их часть — были собраны под одной обложкой в 1993 году, когда вышла книга "Темные птицы" (Зарубежная лирика в переводах Гелескула). Издание разлетелось мгновенно. Сегодня достать его практически невозможно. Новая книга, вышедшая в серии "Мастера перевода" с подробными комментариями Натальи Малинов-

ской, значительно шире. Она включает и уже ставшие классическими переводы, и совсем новые, выполненные в последние годы.

Переводчики поэзии обычно сами пишут стихи. Это общеизвестно. Гелескул утверждает, что он своего не пишет. Может, правда, а может — и нет. Очевидно одно: то, что он делает — всегда поэзия.

Гоголь говорил, что перевод должен быть как прозрачное стекло — такое чистое, словно бы его и нет вовсе. Гелескул стремится быть именно таким незримым стеклом. И все-таки его голос всегда узнаваем. В том-то и тайна.

Наталья Ванханен

Книга о конкисте

Андрей Кофман *Рыцари Нового Света*. — М.: Пан-пресс, 2006

Испанское исследование и завоевание Америки — эпохальное событие в истории человечества: собственно, с него и начался тот процесс, что пять веков спустя будет назван "глобализацией". Грандиозная эпопея исследования двух материков и покорения многих, в том числе высокоразвитых, народов не имела себе равных и стала интереснейшей страницей истории. Перефразируя слова Гонкуров "История — это роман, бывший в действительности", можно сказать, что история конкисты — так по-испански называется исследование и завоевание Америки — это авантюрный роман, бывший в действительности. Казалось бы, о таком неординарном событии должны быть написаны горы трудов, однако на русском языке до сих пор не вышло ни одной книги общего характера о конкисте. А то немногое, что о конкисте писалось в российских научных трудах и в беллетристике, было создано преимущественно в русле так называемой черной легенды, которая в испанском завоевании Америки не видела ничего, кроме стихии разбоя, жестокости и разрушения, а конкистадоров малевала только черными красками.

И вот наконец она появилась — первая на русском языке книга о конкисте. И, наверное, хорошо, что эта книга создана в научно-популярном жанре, написана живым языком, читается легко и предназначена для самых широких слоев читателей, включая старшеклассников. Черед профессиональных исторических трудов об этом событии еще придет; пока же важно просветить тех, кто ничего или почти ничего не знает о том, как покорялась Америка, и изменить затвердевшие стереотипы и мифы, сформированные именно в массовых представлениях о конкисте. Собственно, эти две задачи — просветить и переосмыслить — и стали важнейшими для автора; а вторая из них придала книге полемически заостренный характер. Следует отметить при этом, что автор, прекрасно владеющий материалом, тщательно выстраивает доказательную базу своих суждений, но не склонен навязывать их, оставляя место как для вопросов, так и для самостоятельных размышлений читателя.

О каких стереотипах и мифах идет речь? Их множество сложилось в лоне упомянутой "черной" легенды, выделим лишь главные несущие этого идеологического каркаса. Центральная идея: у конкисты был единственный стимул — грабеж, и потому она носила исключительно деструктивный характер. Автор, что похвально, вовсе не стремится обелить конкистадоров и не отрицает того, что главным движителем конкисты были материальные интересы и что вершилась

она подчас самыми жестокими и варварскими методами. Но историческое событие, особенно такого, можно сказать, планетарного масштаба, содержит в себе множество смыслов, и свести конкисту лишь к одному — значит не просто обеднить, а исказить историю. Наряду с завоеванием и грабежом, доказывает автор, деятельность испанцев в Новом Свете подчинялась и другим целям — таким, как исследование неведомых земель, их колонизация (основание городов и селений) и христианизация индейцев (официально объявленная главной целью и оправданием конкисты). Выходит, конкиста была явлением в той же степени деструктивным (по отношению к индейским культурам), как и конструктивным, коль скоро она привела к рождению латиноамериканской цивилизации и, как показано в заключении, заложила "генетический код" латиноамериканской литературы.

Утвердилось представление, будто в Новый Свет из Испании вторглись бесчисленные орды испанцев и сотня лет им понадобилась, чтобы покорить континент. Автор рисует совсем иную картину — и она поражает воображение. Во-первых, "большая" материковая конкиста уложилась всего-то в три с половиной десятка лет; а во-вторых, приведенные исчисления показывают, что свершили ее от силы тысяч десять испанских конкистадоров, которые за этот кратчайший срок исследовали территории площадью около двух с половиной миллионов квадратных километров и покорили мощные централизованные государства инков и ацтеков и другие народы. Всего же, по оценкам автора, в эпоху конкисты (1519—1556) в Новый Свет из Испании прибыло не более ста тысяч человек, притом многие из них погибли от голода, болезней и в войнах с индейцами. Только после этих подсчетов читатель поймет, что название первой главы книги — "Чудо конкисты" — вполне оправданно.

Что же это были за люди, вершители чуда конкисты? Это и есть центральная проблема книги "Рыцари Нового Света". Они действительно были рыцари, уверовавшие в свою великую историческую миссию? Или подонки и головорезы, движимые лишь жаждой наживы, — представление, прочно заложенное в сознание русскоязычного читателя? И то, и другое, а лучше сказать, ни то, ни другое. Ибо это были сложные, очень неординарные люди, рожденные на перекрестье эпох, пространств и культур. Уж если и вполне ординарные люди не подлежат однозначным характеристикам, то тем более неприменимы они в отношении к историческим деятелям удивительной, неповторимой эпохи великих географических открытий. Нет, вовсе не только примитивная жажда наживы заставляла конкистадоров ставить на кон состояние, идти в неведомое, подвергать себя чудовищным лишениям и испытаниям с непредсказуемым результатом — не менее сильны были другие стимулы: столь характерные уже для человека Возрождения жажда славы и желание оставить по себе память в веках, первопроходческая страсть, острое любопытство, обостренная национальная гордость, осознание себя цивилизатором в варварском мире, религиозный пыл, вассальское служение королю, самоутверждение, желание испытать себя — чего там только не было! Все эти стимулы и порывы рассматривает автор в главе "Духовный облик конкистадора", и в результате в глазах читателя испанский конкистадор перестает быть идеологическим чертежом, а предстает живым, сложным, многомерным человеком. От-

нюдь не привлекательным — скорее опасным, даже отталкивающим. Но человеком, а не схемой — вот что важно.

В русле "черной легенды" создано представление о том, будто бы конкистадоры совершали свои непотребства с гласного одобрения испанских властей при полной вседозволенности. Еще один миф, блестяще развенчанный в главе "Теория и законы конкисты". В этой главе читателя на каждой странице поджидают открытия. Оказывается, испанская корона упорно боролась против обращения индейцев в рабов и в чем только можно старалась ограничить самовольство конкистадоров, а разработанное в XVI в. испанское колониальное законодательство отличалось неслыханным для того времени гуманизмом. Другое дело, что между добрыми законами и теми, кто должен был их исполнять, пролегал океан, и законы часто оставались лишь на бумаге. Оказывается, при дворе велись нескончаемые полемики теологов и юристов, которые покушались даже на основу основ конкисты — право Испании владеть Новым Светом. Эти полемики, собственно, и заложили основы международного права. Удивительные все-таки вещи творились в тогдашней инквизиторской Испании! Книгу, которая превозносила испанскую нацию, утверждала права короны на Новый Свет и оправдывала ее колониальную политику, официально запретили; а трактаты, отрицающие власть папы и легитимность испанских владений и действий в Америке, издавались. Наконец, в 1549 году Королевский совет по делам Индий принял радикальное решение: временно запретить все исследовательские и завоевательные походы, созвать хунту авторитетных теологов и юристов, дабы они выработали "наилучшие распорядки, в соответствии с коими открытия, завоевания и заселения совершались бы разумно и по справедливости". Король предложение принял и, как нынче сказали бы, наложил на конкисту временное вето. Мыслимо ли было когда такое, чтобы империя, находящаяся в зените своего могущества и на пике своих завоеваний, вдруг взяла да и приостановила победное шествие, озаботившись праведностью своего пути?

В главе "Экспедиции" развенчивается еще один миф — насчет абсолютного преимущества европейского оружия над индейским, за счет чего конкистадоры и одерживали "легкие" победы над превосходящими силами противника. К этому мифу добавляются два расхожих сюжета: панический страх индейцев перед конями и восприятие пришельцев богами. Автор убедительно доказывает, что огнестрельное оружие в конкисте сыграло самую незначительную роль, что страх перед конями у индейцев быстро проходил, а еще быстрее улетучивалась их вера в то, что пришельцы — боги. Нет, индейцам было чем ответить ударом на удар, и нередко испанцы терпели оглушительные поражения; а их "чудесные" победы объясняются преимуществами тактики ведения боя и организации войска.

Удивит и местами позабавит читателя последняя глава книги, посвященная, скажем так, "сексуальной конкисте" Нового Света, которая привела к возникновению новых метисных этносов. Представления о том, будто бы конкистадоры были преисполнены расистской спеси по отношению к индейцам, на поверку оказываются ложными. Напротив того, отношение конкистадоров к индеанкам, сожительницам и женам, а в особенности к своим детям-полукровкам, ярко демонстрирует совершенно особую культурную открытость и восприимчивость испанцев, какая в то время в целом не была свойст-

венна другим западноевропейским народам. Парадокс: испанские конкистадоры, безжалостно уничтожавшие индейские культуры, первыми дали высочайшую оценку произведениям индейского искусства, подчас ставя их на оценочной шкале выше европейских аналогов, и тем самым пошатнули европейские классификации. В сущности, они явились провозвестниками концепции множественности самоценных культур, которая утвердится лишь в XX столетии.

Книга А. Кофмана содержит огромное количество подчас ошеломительных фактов и действительно коренным образом изменяет прежние представления о конкисте. И все же главное ее достоинство видится в другом. В том, что она показывает историю в ее противоречивой множественности смыслов и следствий и тем самым приучает читателя мыслить.

Юрий Гирин

У книжной витрины

с Константином Мильчиным

Варгас Льоса М. *Похождения скверной девчонки:* Роман / Пер. с исп. Н. Богомоловой. — М.: Иностранка, 2007. — (The best of Иностранка). — 608 с. 5000 экз. (п)

Он ее любил, а она его нет, причем оба были крайне последовательны в своих чувствах. Как писал поэт: "Старинная песня, ей тысячу лет: он любит ее, а она его нет". Он — это мальчик из хорошей семьи Рикардо. Она — плутовка и обманщица Лили. Меняются страны и времена, эпохи сменяют одна другую. А он все ждет ее. А она все где-то гуляет. За полвека Лили успела побывать в постели у японского гангстера, кубинского команданте, английского аристократа и французского чиновника. Рикардо тем временем сидел в Париже и тихо работал переводчиком при ЮНЕСКО. И ждал Лили. Пронзительный роман с простой, но не для всякого очевидной моралью: обычная честная жизнь без подвигов и свершений имеет такое же право на существование, как и полная геройств и безрассудств жизнь авантюристки.

Гавальда А. *Я ее любил / Я его любила:* Роман / Пер. с франц. Е. Клоковой — М.: FreeFly, 2006. — 160 с. — (Французская линия). 10000 экз. (п)

Анна Гавальда знает, как заставить читателя переживать, о чем свидетельствует бурный успех ее романов — в том числе и в России. Вроде бы банальная история: молодая женщина и ее свекр. Она вот-вот разведется, а у него вообще жизнь не сложилась. И вот сидят они и разговаривают, вспоминают каждый свое, а заодно, конечно, перемывают кости тому третьему, кто для нее — бывший муж, а для него — просто сын. История банальная, но трогательная, а написана так, что того и гляди зарыдаешь в голос вместе с героями.

Кац Д. *Как мой прадедушка на лыжах прибежал в Финляндию*: Роман / Пер. с финск. В. Смирнова. — М.: Текст, 2006. — 253 с. — 5000 экз. (п)

Казаки приехали в еврейское местечко искать рекрутов для армии Его Императорского Величества. Одним из насильно завербованных стал прадедушка Кац. В армии он научился играть на трубе, скакать на лошади, рубить шашкой, а заодно приобщил двух диких горцев к иудаизму. А потом демобилизовался и женился на самой высокой и красивой девушке Финляндии. Это, кстати, сюжет только одной шестой части книги. Кто бы мог подумать, что в холодной и неторопливой Финляндии может появиться роман в лучших традициях Бабеля и Шолом-Алейхема?

Гэтисс М. *Клуб "Везувий"* / Пер. с англ. Н. Гордеевой. — М.: Эксмо, 2006. — 320 с. — (Art-Афера). 5000 экз. (п)

Лондон конца XIX столетия, злодеи похищают и убивают выдающихся ученых, а потом отправляются в Италию и устраивают жуткие оргии прямо в жерле вулкана. Но на страже мирового спокойствия и на секретной службе Ее Величества трудится сэр Люцифер Бокс, плейбой, интеллектуал и большой оригинал. Драки с сороконожками, погони на кэбах, немыслимые похищения и хорошенькие девушки гарантируются. Отличный гротексно-пародийный триллер.

Ковеларт Д. ван *Знакомство категории X*: Роман / Пер. с фр. О. Рагозина. — М.: Флюид, 2007. — 208 с. — (Французская линия). 3000 экз.

Руа приехал в Париж из Южной Африки. Он футболист, его купил па-

рижский клуб, но играть Руа не может, потому что купили его для перепродажи с нарушением закона, к тому же тренеры в команде меняются как перчатки, а владелец сам не знает, чего хочет. Талья приехала в Париж из Киева, собиралась она стать фотомоделью, но пришлось осваивать ремесло порнозвезды. Познакомились они на съемках очередного фильма категории X, когда занимались любовью на глазах у сорока человек. Завязка никаких философских глубин не обещает. Но довольно скоро выясняется, что книга Ковеларта вовсе не развлекательная, а более чем серьезная. Автор высказывает свой весьма небанальный взгляд на самые разные проблемы, от роли любви в современном мире до апартеида.

Соколов О. *Аустерлиц. Наполеон, Россия и Европа. 1799–1805*. В 2-х тт. — М.: Рус. Импульс, 2006. — Т. 1. — 320 с.; Т 2. — 320 с.

Олег Соколов не просто один из крупнейших специалистов по наполеоновским войнам, он еще и неизменный их участник. Во время реконструкций разнообразных сражений Соколов, одетый в форму французского генерала, несется впереди наступающих войск. Наверное, даже во Франции не осталось таких преданных и восторженных бонапартистов, как Соколов. В итоге двухтомник превратился в панегирик Наполеону, который всегда прав, даже если не прав, и никогда ни в чем не виноват. Хотя книга Соколова, наверное, самое подробное и дотошное исследование Аустерлицкого сражения за последние пятьдесят лет. За что и удостоилась в прошедшем году премии посольства Франции в Москве.

Монкорже-Габен Ф. *Жан Габен – не худший из отцов* / Пер. с франц. О. Чураковой. — М.: Текст, 2007. — 189 с. 5000 экз. (п)

Есть два вида дочерне-сыновней книги о великом отце. Либо это бесхитростный и восторженный рассказ о знаменитом родителе, либо это рассказ о себе любимом с редкими упоминаниями об отце. Дочь Жана Габена ухитрилась написать такую книгу, где она говорит в основном о себе, но при этом рисует удивительно яркий и интересный портрет отца. Не худшего и не лучшего из отцов, просто великого актера, у которого были свои странности и мании. Кстати, а вы знали, что Жан Габен владел большими земельными угодьями и разводил скот?

Джим Гаррисон
Jim Harrison
[р. 1937]. Поэт и прозаик.

Автор поэтических сборников *Письма Есенину* [*Letters to Yesenin*, 1973], *Возвращение на землю* [*Returning to Earth*, 1977], *Теория и практика рек* [*The Theory & Practice of Rivers*, 1986], а также романов *Фермер* [*Farmer*, 1976], *Дорога домой* [*The Road Home*, 1998] и др. В *ИЛ* напечатаны его повести из сборника *Зверь, которого забыл придумать Бог* [2004, № 4].
Публикуемая повесть взята из сборника *Легенды осени* [*Legends of the Fall*. New York: Dell Publishing, 1994].

Энрике Вила-Матас
Enrique Vila-Matas
[р. 1948]. Испанский писатель, лауреат многих литературных премий.

Автор романов *Образованная убийца* [*La asesina ilustrada*, 1977], *Клевета* [*Impostura*, 1984], *Краткая история портативной литературы* [*Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985], *Дом навсегда* [*Una casa para siempre*, 1988], *Вертикальное путешествие* [*El viaje vertical*, 1999], *Болезнь Монтано* [*El mal de Montano*, 2003], а также сборников рассказов и эссе. В *ИЛ* был опубликован его роман *Такая вот странная жизнь* [2004, № 12].
Роман печатается по изданию *Bartleby y compañía* [Barcelona: Editorial Anagrama, 2000].

Дэвид Хэйр
David Hare
[р. 1947]. Английский драматург, сценарист, режиссер и актер. Лауреат премии *Золотой медведь* [1985], номинант *Оскара* [2003].

Автор пьес *Изобилие* [*Plenty*, 1978], *Тайный восторг* [*The Secret Rapture*], *Скачущий демон* [*Racing Demon*, 1991], *Небеса* [*Skylight*] и др.
Пьеса печатается по изданию *The Judas Kiss* [New York: Grove Press, 1998].

Влодзимеж Ковалевский
Włodzimierz Kowalewski
[р. 1956]. Польский прозаик, литературный критик, преподаватель польского языка.

Автор сборников рассказов *Четыре рассказа о смерти* [*Cztery opowiadania o śmierci*, 1993], *Возвращение в Брайтенхайде* [*Powrót do Breitenheide*, 1998], *Рассказы давних лет* [*Opowiadania starej daty*, 2003] и романа *Да заплачет Бог!* [*Bóg zapłacz!* 2000], отмеченного литературной премией.
Публикуемый рассказ взят из сборника *Свет и страх* [*Światło i lęk*. Warszawa: W. A. B., 2003].

Игорь Померанцев
[р. 1948]. Поэт, прозаик, эссеист. Лауреат премий им. П. А. Вяземского [1996] и журнала *Октябрь* [2006]. С 1978 г. живет в Западной Европе [Лондон, Мюнхен, Прага], работает на радио *Свобода*.

Автор книг стихов *Стихи разных дней* [1993], *NEWS* [1998], *Почему стрекозы?* [1999], *Семейное положение* [2002], *Те, кто держали нас за руку, умерли* [2005] и др., а также четырех книг прозы и эссеистики, радиопьес. В *ИЛ* печатается впервые.

Сергей Цейтлин
[р. 1971]. Английский писатель, поэт, эссеист; выходец из России.

Его произведения публиковались в журналах *New Jork City Venezia* и *Stirred Up*. На итальянском языке вышла его книга *Венецианская тетрадь и другие рассказы* [*Il Taccuino Veneziano e altri racconti*, 2005].
Публикуемый рассказ, написанный по-английски и присланный автором в рукописи, входит в книгу *Венецианская тетрадь и другие рассказы*.

Дан Пагис
Dan Pagis
[1930–1986]. Поэт и критик, один из классиков современной ивритской литературы. Родился в Румынии, во время Второй мировой войны провел три года в нацистском концлагере. В 1946 году приехал в Палестину. Был профессором средневековой еврейской поэзии в Еврейском университете в Иерусалиме.

Автор научных монографий *Светская поэзия и поэтика Моше Ибн Эзры и его современников* [*Шират ха-хол ве-торат ха-шир ле-Моше Ибн Эзра у-вней доро*, 1971], *Новаторство и традиции в светской поэзии на иврите: Испания и Италия* [*Хиддуш у-масорет бе-шират ха-хол ха-'иврит: Сфарад ве-Италия* 1976] и др., сборников стихов *Солнечные часы* [*Ше'он ха-цел*, 959], *Поздний досуг* [*Шехут меухерет*, 1964], *Метаморфозы* [*Гилгул*, 1970], *Мозг* [*Моах*, 1975], *Двенадцать ликов смарагда* [*Шнейм-'асар паним шел измарагд* 1981), *Последние стихи* [*Ширим ахароним*, 1987, издан посмертно).
Переводы выполнены по изданию *Избранные стихи* [*Collected Poems*. Hakibbutz Hameuchad: Bialik Institute, 1991].

Александр Бараш
[р. 1960]. Поэт, переводчик. В 1985–1989 гг. соредактор [совместно с Николаем Байтовым] известного московского самиздатского альманаха *Эпсилон-салон*. С 1989 г. живет в Иерусалиме. Член редколлегии журнала *Зеркало*. Сотрудник Русского отдела радиостанции *Голос Израиля*.

Автор книг *Оптический фокус* [1992], *Панический полдень* [1996], *Средиземноморская нота* [2002], публикаций в журналах *22*, *Зеркало*, *Знамя* и др. В *ИЛ* публикуется впервые.

Анастасия Юрьевна Лестер
Переводчик с французского, преподаватель, литературный агент.

Автор статей, публикуемых в *Книжном обозрении*. В ее переводе вышли *Французская кухня пяти президентов* Жоэля Нормана [2002; фрагменты книги – *ИЛ*, 2001, № 12] и *Исповедь скряги* Катрин Кюссе [2004].

Анна Владиславовна Ямпольская
Переводчик с итальянского, кандидат филологических наук, автор учебных пособий для российских и итальянских студентов, составитель антологий рассказов итальянских писателей.

Автор более 30 статей по истории итальянской литературы, истории языка, стилистике, теории перевода. В ее переводе вышла книга мемуаров Н. Пацци *Легкие воспоминания* [2004], готовится к печати перевод трактата Доменико да Пьяченца *Об искусстве танца*. В *ИЛ* публикуется впервые.

Наталья Юрьевна Ванханен
Поэт, переводчик с испанского. Лауреат премии *Инолитт* [2001].

Автор книг стихов *Дневной месяц* [1991], *Зима империи* [1998]. В ее переводе публиковались стихи испанских и латиноамериканских поэтов А. Мачадо, Х. Р. Хименеса, Ф. Гарсиа Лорки, А. Сторни и др. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Юрий Николаевич Гирин
[р. 1946]. Литературовед, переводчик с испанского. Кандидат филологических наук.

Автор монографии *Поэзия Хосе Марти* [2002] и статей по истории латиноамериканской литературы и теории культуры. В его переводе вышла книга Л. Сеа *Философия американской истории* [1984]. В *ИЛ* в его переводе напечатаны стихи в книге Пабло Неруды *Дом на песке* [2004, № 10], *Инвенции* Х. Х. Арреолы [2005, № 12] и рассказы М. А. Кироа [2006, № 7].

Переводчики

Константин Аркадьевич Мильчин
[р. 1980]. Литературный критик, журналист.

Автор рецензий, обзоров, статей, публикуемых в различных периодических изданиях; ведущий ежедневной передачи *Книга на завтра* [Радио России].

Виктор Петрович Голышев
[р. 1937]. Переводчик с английского. Лауреат премий *ИЛ* [1990 и 1993], *ИЛлюминатор* [1997], *Малый Букер* [2001] и *Либерти* за перевод [2003].

В его переводе издавались романы *Вся королевская рать* Р. П. Уоррена, *Свет в августе* У. Фолкнера, *Над кукушкиным гнездом* К. Кизи, *Амстердам* И. Макьюэна и др. В *ИЛ* напечатаны романы *Теофил Норт* Т. Уайлдера [1976, № 6-8], *Другие голоса, другие комнаты* Т. Капоте [1993, № 12], *Макулатура* Ч. Буковски [1996, № 1], *Железный бурьян* У. Кеннеди [1996, № 4], *Принц Вест-Эндский* А. Ислера [1997, № 11], *В опасности* Р. Хьюза [2002, № 8]; повести *Большой налет* и *10б тысяч за голову* Д. Хэммета [1988, № 7], *Когда я умирала* У. Фолкнера [1990, № 8], *Мальчишка Педерсенов* У. Гасса [1997, № 2], *Гей, на Запад!* и *Я забыл поехать в Испанию* Дж. Гаррисона [2004, № 4], *Огонь в норе* Э. Леонарда [2007, № 1], рассказы Ч. Буковски [1995, № 8], Т. Капоте [2005, № 10] и др.

Наталья Александровна Богомолова
Литературный критик, переводчик с испанского, кандидат филологических наук. Лауреат премии *ИЛ* [1991] и *зоИЛ* [2001].

Автор статей по истории испанской и латиноамериканской литератур. В *ИЛ в* ее переводе были опубликованы произведения Х. Л. Борхеса [1988, № 10], И. Альенде [1989, № 6], романы *Райские псы* А. Поссе [1992, № 8, 9], *Дон Хуан* Г. Торренте Бальестера [1999, № 1, 2], *Клуб Дюма, или Тень Ришелье* А. Переса-Реверте [2001, № 10, 11], *Карандаш плотника* и рассказы М. Риваса [2003, № 11], *Такая вот странная жизнь* Э. Вила-Матаса [2004, № 12] и др.

Сергей Эмильевич Таск
[р. 1952]. Поэт, прозаик, переводчик.

Публиковал стихи, прозу, пьесы и литературную критику в русскоязычных и зарубежных журналах и издательствах. Переводил пьесы современников Шекспира и драматургию нашего времени, прозу Дж. Оруэлла, Дж. Сэлинджера, П. Остера, С. Кинга; поэзию Дж. Китса, У. Б. Йейтса, С. Малларме, Э. Лира, Э. Йонг и др. В *ИЛ* в его переводе публиковались лимерики Э. Лира [1982, № 3] и пьеса *Соглядатай* П. Шеффера [2006, № 4].

Ольга Леонидовна Катречко
Переводчик с польского, преподаватель РГГУ.

В ее переводах опубликованы повести К. Грохоли *Никогда в жизни!*; *Сердце в гипсе, Я вам покажу!*; рассказы К. Филиповича, Т. Ружевича, Е. Сосновского, О. Токарчук и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы рассказов К. Филиповича [2002, № 4] и фрагментов книги О. Токарчук *Дом дневной, дом ночной* [2004, № 6].

Лев Владимирович Оборин
[р. 1987]. Студент историко-филологического факультета РГГУ. Поэт, переводчик с английского.

В его переводах публиковались произведения Ш. Сильверстайна, О. Нэша, Э. Лира, А. Э. Хаусмана. В *ИЛ* напечатаны его переводы стихов А. Э. Хаусмана [2006, № 6].

RINET
Internet Service Provider

ИНТЕРНЕТ
ПО ВЫСОКОСКОРОСТНЫМ ВЫДЕЛЕННЫМ ЛИНИЯМ
в Центральном округе Москвы

объединенная волоконно-оптическая районная сеть RiNet в ЦАО:
• оптимальные условия подключения,
• бесплатный доступ к внутрисетевым ресурсам

В ЦЕНТРЕ СОБЫТИЙ ← В ЦЕНТРЕ ГОРОДА → В ЦЕНТРЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

круглосуточно:
(095) 232-1730 238-3922 916-7009.
адрес:
МОСКВА, 1-Й ХВОСТОВ пер., д. 11А.
подробности:
WWW.RINET.RU

В оформлении обложки использован портрет Оскара Уайльда с картины английского художника Уильяма Пауэлла Фрита [1819–1909] *Выставка в Королевской академии* [1881].

Художественное оформление и макет
Андрей Бондаренко,
Дмитрий Черногаев.

Старший корректор
Анна Михлина.

Компьютерный набор
Евгения Ушакова,
Надежда Родина.
Компьютерная верстка
Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер
Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор
Мария Макарова.

119017, Москва, Пятницкая ул., 41.
тел. 953-51-47; факс 953-50-61;
http://www.inostranka.ru
e-mail inolit@rinet.ru

В INTERNET электронный дайджест журнала находится по адресу:
http://magazines.russ.ru/inostran

В Москве журнал можно приобрести в редакции или в киоске "Новой газеты", расположенном по адресу: Страстной бульвар, дом 4.

Подписаться на журнал "Иностранная литература" можно во всех отделениях связи. Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.

Можно оформить льготную подписку в редакции по адресу: ул. Пятницкая, 41 (м. "Третьяковская", "Новокузнецкая") Подписка оформляется в понедельник, вторник, среду, четверг с 12:00 до 17:30 часов.

(Справки по тел. 953-51-47).

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство № 066632 выдано 23.08.1999 г. ГК РФ по печати

Подписано в печать 27.04.2007
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 26,78.
Усл. кр.-отт. 31,0.
Уч.-изд. л. 26,64.
Заказ № 792.
Тираж 7500 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов
ОАО "Типография "Новости",
105005, Москва,
ул. Фр. Энгельса, 46.

До конца 2007 года будут напечатаны:

"Лондонские сочинители" – повесть знаменитого английского писателя ПИТЕРА АКРОЙДА о юных почитателях творчества Шекспира, спровоцировавших одну из самых скандальных литературных мистификаций XVIII века.

"Версия Барни" – роман классика современной канадской литературы МОРДЕХАЯ РИХЛЕРА, увлекательный многоплановый рассказ о жизни Барни Панфоски – бонвивана и циника, тонко чувствующего, исключительно наблюдательного и глубоко несчастного человека.

"Зеленое сукно Монтенегро" – остросюжетный исторический роман известного сербского писателя МОМО КАПОРА о генерале султанской армии Осман-паше, плененном черногорцами в 70-е годы XIXвека, и – одновременно – впечатляющее повествование о трагических событиях в Югославии конца XX века.

"Факел в ухе" – автобиографическая книга лауреата Нобелевской премии австрийского писателя ЭЛИАСА КАНЕТТИ, где рассказывается о культурной жизни Вены 1924–1928 гг.

"Автопортрет на фоне радиатора" – роман КРИСТИАНА БОБЕНА, одного из самых читаемых в сегодняшней Франции писателей.

"Роберт Вальзер" – литературный гид, посвященный жизни и творчеству великого швейцарского писателя.

"Верность неутраченной традиции" – номер, посвященный современной литературе Ирландии.

"Писатель путешествует" – специальный тематический номер.

Статьи, эссе, новые выпуски постоянных рубрик журнала: "Документальная проза", "Вглубь стихотворения", "Из классики XX века", "Литературное наследие", "Путешествие по книге", "Трибуна переводчика", "Наши гости", "Наши интервью", "Среди книг", "Carte blanche", "Письма из-за рубежа", "БиблиофИЛ" и др.

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ: 70394 (на полгода); 72261 (на год).

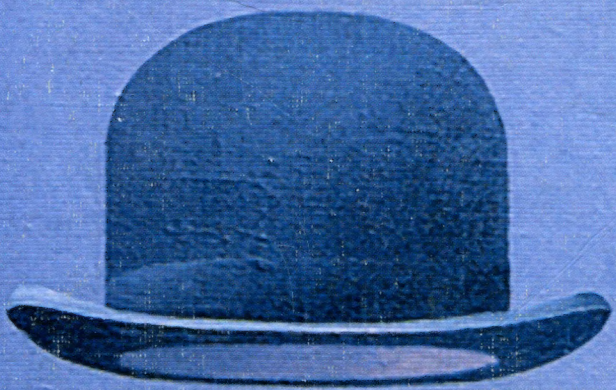
А надежнее и дешевле подписаться прямо у нас, с получением номеров в редакции. Наш адрес: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41 (метро "Новокузнецкая", "Третьяковская"). Тел. 953-51-47.

---

[6] 2007

ИРЛАНДИЯ: ПРЕДАННОСТЬ НЕУТРАЧЕННОЙ ТРАДИЦИИ — РОМАН ПАТРИКА МАККЕЙБА "ПОМОЩНИК МЯСНИКА" / СТИХИ У. Б. ЙЕЙТСА, ШЕЙМАСА ХИНИ И ДР. / РАССКАЗЫ ДЖОНА МАКГАХЕРНА, РОДДИ ДОЙЛА, БЕРНАРДА МАКЛАВЕРТИ И ДР. / ПЬЕСА АЛАНА ТИТЛИ "ГОДО ПРИХОДИТ" / ДЖОН БЭНВИЛЛ, УИЛЬЯМ ТРЕВОР И ДР. В РУБРИКЕ "ИНТЕРВЬЮ"

ИНОСТРАННАЯ ИЛ ЛИТЕРАТУРА



Узнай завтрашних классиков!

Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала "Иностранная литература":
г.Москва, ул.Пятницкая, д.41

ИНДЕКС 70394

ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2007, №5, 1-288